

الألف
كتاب
الشاف
١٨٦

بين تولستوي ودوستوفسكي



تأليف: جورج ستاينر
ترجمة: د. أحمد حمدي محمود
الجزء الثاني

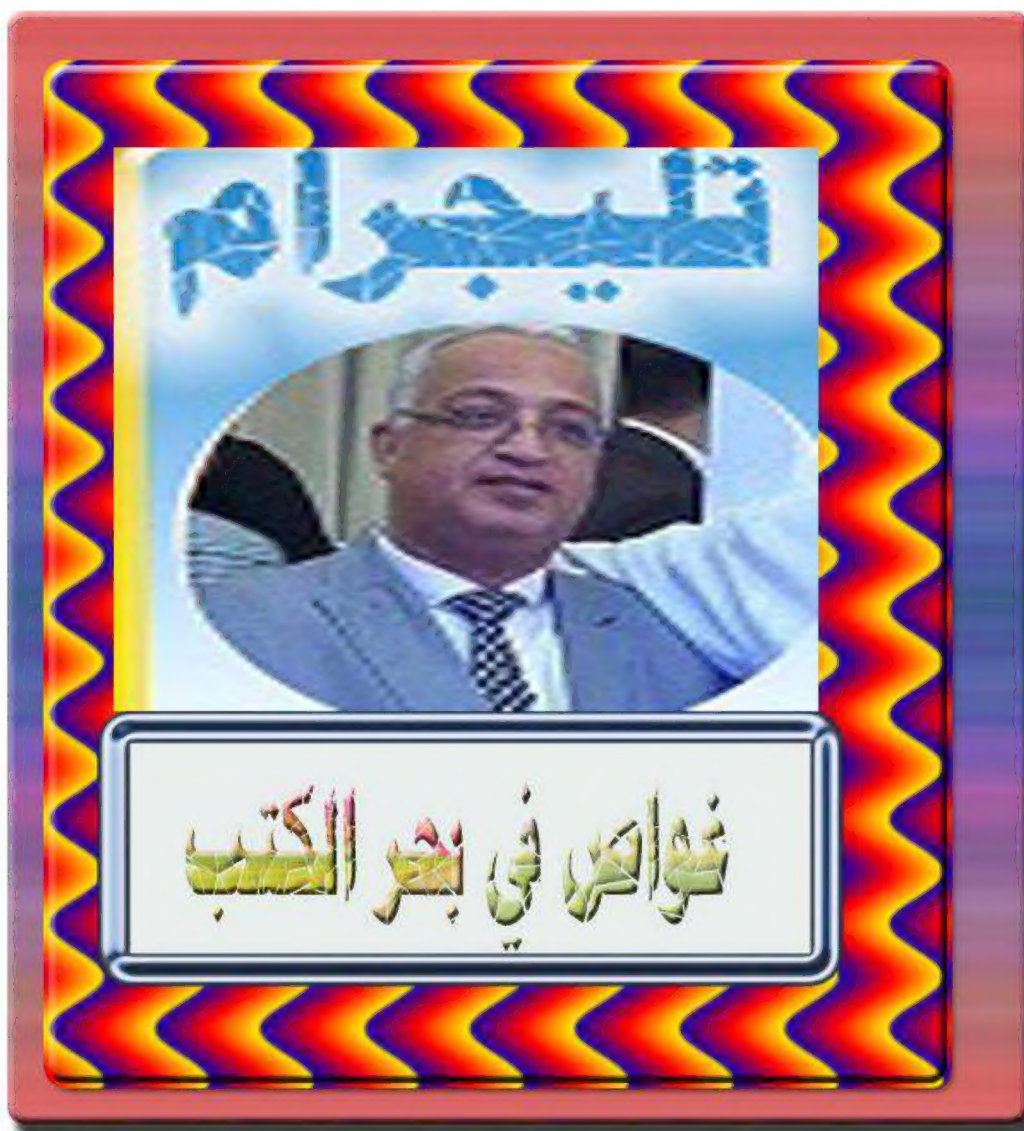


المكتبة المصرية
العامّة للكتاب



إهداء 2005

الأستاذ الدكتور / أحمد حمدي محمود
القاهرة



بہین تولسنوی و دوستوفسکی

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام
و. سمر سرحان
رئيسة مجلس الإدارة

رئيس التحرير
لمسعى المطيعي

مدير التحرير
أحمد صليحة

الإشراف الفني
محمد قطب

الإخراج الفني
محسنة عطية

بَينِ تولسنوی و دوستوفسکی

تألیف
چورچ ستاینر

ترجمة
د. أحمد حمدي محمود

الجزء الثاني



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

البحر



سور الزكية

فهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الثالث	٧
الفصل الرابع	١٠٥
ببلوجرافيا	٢١٥

الفصل الثالث

حقق القرن التاسع عشر حلمه لإبداع أشكال تراجيدية في الموسيقى ، بالاستطاعة مقارنتها من ناحية الجلال ومتانة البناء بأشكال الدراما الكلاسيكية ودراما عصر النهضة . وتحقق ذلك أيضا في رباعيات بيتهوفن وما فيها من شجى ونغم أقرب الى الابتهاالات الدينية ، وفي الخماسية (دو كبير) لشوبرت وأوبرا أوتيللو لفردى . وبلغت الكمال في الدراما الموسيقية تريستان وايزولده لمفاجنر . وذهب في أدراج الريح الأمل الكبير لاعادة احياء التراجيديا الشعرية ، الذي استحوذ على الحركة الرومانتيكية . وعندما عاد المسرح مرة أخرى للحياة بفضل أبسن وتشيكوف تغيرت الصيغ العتيدة للبطولة ، ولم يعد بالامكان الرجوع لسابق العهد . على أن القرن قد استقطاع انجاب شخصية مثل دوستويفسكى ، أحد عظماء فطاحل الدراما التراجيدية ، وعندما نسترجع في ذاكرتنا الترتيب الزمني لما حدث من تقدم بعد الملك لير لشكسبير وفيدرا لراسين ، فأننا لن نتوقف عند شخصيته بالذات الا بعد تعرفنا بطريقة مباشرة على آيات مثل « الأبله » والمسوس والاخوة كارامازوف . وكما قال قياسسلاف ايفانوفى لدى بحثه عن تعبير أووصف يساعد على التعريف بما حدث : « ان دوستويفسكى بمثابة شكسبير روسى » .

وعلى الرغم من تفوق القرن التاسع عشر في الشعر الليرى (الغنائى) والرواية النثرية ، الا أنه اعتبر الدراما أعظم من فنون الأدب . وهناك أسباب تاريخية وراء هذه النظرية ، ففي انجلترا ، صاغ كولريديج وهازليت ولامب وكيثس قواعد الرومانتيكية بالاستعانة بالدراما الاليزابثية ، ونظر الرومانتيكيون الفرنسيون يتزعمهم الفرد دى فينى وفكتور هيجو الى شكسبير نظرة تقديس وتبجيل ، واختاروا المسرح كساحة لمحركهم ضد المذهب الكلاسيكى الجديد . واستحوذ على نظريات الرومانتيكية الالمانية وممارستها ، ابتداء بلسنج الى كلايست، الاعتقاد بأن التراجيديا عند كل من سوفوكليس وشكسبير يمكن ادماجهما

وخلق شكل شامل جديد • واعتقد الرومانتيكون أن حالة الأدب الدرامي هي محك سلامة اللغة وصحة البنيان السياسى ، فكتب الشاعر الانجليزى شيللى فى كتابه « دفاع عن الشعر » :

« ما من شك أن الكمال الأعظم للمجتمع يناظر الامتياز الأسمى للمناحية الدرامية • كما يعد فساد الدراما ، أو انطفاء جذوتها عند أمة بعد ازدهارها يوما ما علامة على وجود فساد فى الأحوال وانطفاء جذوة النار التى ساعدت على صعود روح الحياة الاجتماعية » •

وفى نهاية القرن ، رأينا الفكرة بعينها تتردد فى مقالات فاجنر ، وتتجسم فى نفس التصور الذى أنشئ به موجبه صرح بايروييت لتقديم درامات فاجنر الموسيقية • وما فتئ هذا الصرح قائما حتى الآن ، ويقام فيه مهرجان سنوى فى صيف كل عام •

وانعكست هذه الاتجاهات التاريخية والفلسفية فى علم اجتماع الأدب واقتصادياته فاعتبر الشعراء والروائيون المسرح الطريق الرئيسى لاكتساب الاحترام والكسب المادى • وكتب كيتس فى سبتمبر ١٨١٩ لأخيه مشيرا الى أوثر (*) العظيم :

« هناك احتمال كبير أن تصب اللعنات عليها فى كوفنت جاردن • وحتى لو قدر لها أن تنجح ، فانها ستنتشلنى قبل الغوص فى الأوحال أو المستنقع • واقصد بذلك مستنقع سوء السمعة التى تتصاعد ضدى بلا توقف • فمن يسايرون الموضة يزعمون أننى شخص دارج ، مجرد صبى نسلج • وستساعد التراجيديا على انتشارى من هذا المازق •

ويا له من مازق ! خصوصا فيما يتعلق بجيوبنا » (٢) •

وعندما التزم الرومانتيكون بحرفية النماذج الاليزابثية ، فانهم أخفقوا تماما فى ابداع دراما حية ، فمازالت تراجيديات مثل تراجيديا « سنسى » لشيللى وتراجيديا بايرون الفينيسية لا تزيد فى مزيلتنا عن آثار بعيدة عن الكمال لمحاولة ابداع التراجيديا • وفى فرنسا لم يمض أكثر من ١٣ عاما بين النصر الذى حققته هرنانى بعد أن تكلف غاليا ، والسقطة الفنية التى تعرضت لها « بيرجراف » والمسرحيتان لهوجو • ولم يدم الازدهار المشكوك فى امره للدراما الألمانية الى ما بعد وفاة جوته • وبعد ١٨٣٠ افترق المسرح عن الفن بمعناه الصحيح ، وازدادت الهوة اتساعا بينهما • وعلى الرغم من اخراج ماكريدى لمسرحيات

(*) Otho the Great. مسرحية سيئة الحظ لكيتس •

(١) The Letters of John Keats جميعها M.B. Forman اكسفورد

• ١٩٤٧

براوننج وتغلغل الفرد دو ميسيه التدريجي فى الكوميدي فرانسيز ،
ورغم تمرد بوشنر (*) ، لم يتم سد هذه الفجوة حتى ظهر ايسن .

وتركت هذه الحالة عواقب بعيدة الأثر . فلقد تكيّفت أصول الدراما
كاتخاذ الحوار والايحاء للمصدارة واستراتيجية الصراع بحيث لا يتكشف
الشخص الا فى لحظات ذروة اصدار الرأى أى القرار ، وكيفت فكرة
الأجون (**) التراجيدية للاستعانة بها فى الاشكال الأدبية التى لا يقصد
عرضها على المسرح . ويتركز قدر كبير من تاريخ الشعر الرومانتى
على تاريخ درمزة (***) المصنغ الليريكية (ولعل مونولوجات براوننج
الدرامية مجرد أفضل أمثلة لذلك وأكثرها تأثيرا) . وبالمثل فقد ساهمت
تقنية الدراما وقيمها بدور كبير فى تطور الرواية ، ورأى بلزك أن
استمرار الرواية فى البقاء « مرهون بمقدرة الروائى أو عدم مقدرته على
الاحاطة بالعنصر الدرامى » . واكتشف هنرى جيمس فى البدء العتيد
للمسينايريو مفتاح فنه .

ويستمد الميدان الدرامى الى أبعاد كبيرة ومتنوعة . وقد نهل منه
عالم الرواية على أنحاء شتى . إذ كان بلزك ويككنز من حذاق العارفين
بتقنية توزيع النور والظلال فى المسرح ، والتى بمقدورها التلاعب
بأعصابنا على طريقة الميلودراما . ومن ناحية أخرى تعد رواية السفراء
لهنرى جيمس من المسرحيات المتقنة الصنع التى تأخر انتشارها من أثر
تعقيدات ايقاع الفقرات السردية . وتمتد جذور هذه الناحية الى المحاولات
البارعة لألكسندر دوماس الابن وأوجيه (****) وتراث الكوميدي فرانسيز
عن بكرة أبيه . وكان هنرى جيمس من تلامذته النابهين .

ومع هذا فقد أثبتت التراجيديا أنها معدن عنيد كالذهب يستبعض
على علماء خيمياء القرن التاسع عشر تحويل أى عنصر آخر اليه ، ونحن
نصادف عند عدد لا بأس به من الشعراء والفلاسفة شذرات من رؤى
تراجيدية ممتاسكة ، ومن الأمثلة الواضحة لذلك بودلير ونيتشه . غير
أننا لن نهتدى الى أكثر من مثليين - فى اعتقادى - للاعتماد على الشكل.

(★) Georg Buechner (١٨١٢ - ١٨٢٧) كاتب درامى ألماني مات فى

ربيع العمر . ومازلنا نعجب ببراءته فوتسيك التى تحولت الى إوبرا .

Tragle agon.

(★★)

(★★★) dramatized اعتدنا ترجمة هذه الكلمة الهامة بجملة كلمات ، لأننا لم

نوفق فى اكتشاف مصطلح من كلمة واحدة كمرادف لها . وقد أثرت ترجمتها الى
كلمة درمزة وأن يكون الفعل يدرمز . وأعرف أن هذا المصطلح سيثير السخرية فى
البداية !

(★★★★) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٨٩) كاتب درامى فرنسى اشتهر بنقده

للمجتمع البورجوازي .

الأدبى فى تجسيم تراجيديا الحياة على نحو يتصف بالنضج ووضوح
المعالم ، يعنى يتخذ صورة مشخصة ، وفى الصاليتين تحقق ذلك بفضل
اثنين من الروائيين : ملفيل ودوستوفسكى . ولابد أن نضيف على الفور
وجوب التفرقة بين الاثنين من ناحية المنهج . إذ كان ملفيل دراميا فى
حالات استثنائية فقط لا غير ، وعلى أساس تسجور الدراما حول جوهر
الرواية . ولم يوفق سوى قلائل من الكتاب فى استخلاص نظائر رمزية
وأوضاع رمزية أكثر من ذلك ملاءمة . ولكن الرؤيا اتسمت بغرابة فى
أطوارها وانفصالها عن التيارات الأعم للوجود على نحو شبيه بمركب
ابتعدت عن البر بعد رحلة دامت ثلاث سنوات . ففى كونيغات ملفيل
اقترب الناس شبيها بالجزر والسفن التى أصبحت مستقلة فى ذاتها ، أما
نطاق دوستوفسكى فأوسع من ذلك بكثير . إذ لا يضم فقط أرخبيلات
المسائل الإنسانية كالصور المتطرفة للابتعاد عن العقل والغلو فى العزلة ،
ولكنه يضم أيضا المقارنات . ولم يحدث قط فى عالم الأدبيات أن اقترب
القرن التاسع عشر من تجسيم مرآة التراجيديا مثلما حدث فى موبى ديك
لـ ملفيل والأخوة كارامازوف . غير أن مقدار ما ألقى من ضسوء على
النواحي التراجيدية قد جاء بعيد الاختلاف . انه اختلاف فى النوع
نستحضر تصوره عندما نفرق بين منجزات ويسترن ومنجزات شكسبير .

وفى هذا الفصل ، أهدف الى تقديم الجوانب من عبقرية دوستوفسكى
التي يسرت لنا التعرف فى رواية الجريمة والعقاب « والأخوة
كارامازوف » على صرح الدراما وجوهرها . هنا ، كما حدث فى حالة
الملحمة التولستوية تقودنا الأبحاث فى التقنيات مباشرة ، وبطريقة
عقلانية ، الى التحدث عن ميثافزيقا الكاتب ، فالنص متاح لنا هو البداية
الضرورية .

ومنذ بواكير كتابات دوستوفسكى نصادف درامتين أو شذرات
درامية . ويمقدار علمى لم يكتب لهذه المحاولات الباكورة الحياة . غير
أننا نعرف أنه كان مهموما بموضوع بورييس جودونوف ومارى ستيوارت
خلال عام ١٨٤١ . وكان موضوع « بورييس » من الموضوعات المستحبة
فى الأدب الدرامى الروسى . وما من شك أن دوستوفسكى عرف رواية
« ديمتريوس المنتحل » لسوماروكوف وبورييس جودونوف للشاعر
الكسندر بوشكين ، بيد أن الجمع بين بورييس جودونوف وملكة
اسكتلنده ينبهنا الى تأثير شيللر ، الذى كان بمثابة أحد المرشدين
الروحانيين لعبقرية دوستوفسكى . فلقد أسر الكاتب الروائى لأخيه على
أن اسم شيللر بالذات - يمثل كلمة سحرية حميمة قريبة من قلبه ، قادرة
على إيقاف ما لا حصر له من الذكريات والأحلام . ولقد عرف

دوستوفسكى - بالتاكيد - ماريا ستيورات ، وايضا ديمتريوس ، التى لم تقم ، ولم يبق منها سوى شذرة نفيسة ، ولو انها تمت لما كان من المستبعد أن تحتل ذروة ابداع شيللر ، وليس بمقدورنا أن نذكر مدى تقدم دوستوفسكى فى محاولة درمزة قصة القيصر والمنتحل ديمتريوس ، غير أن هناك أصداء لكل من فكرة شيللر وفكرة ديمتريوس تتردد فى رواية المسسوس .

وهناك ما يدعم الظن بأن فكرة المسرح قد واصلت شغل بال دوستوفسكى ، ووجد احتمال فى أن يكون قد أعد ما يشبه المخطوطة لذلك ، كالملاحظة التى وردت فى رسالته لأخيه بتاريخ ٢ سبتمبر ١٨٤٤ :

« أنت تقول أن خلاصى سيقحق عن طريق تأليفى للدراما . بيد أنه سيمر وقت طويل الى أن تمثّل ، وسيمر وقت أطول الى أن أستطيع تلقى أى مقابل مادى لها » .

وبالإضافة الى ذلك ، فعلى ذلك العهد ترجم دوستوفسكى رواية بلزاك « أوجينى جراندى » ، وكاد يتم رواية الساكين ، ولكن افترانه بالمسرح لم يتوقف قط . فقد سمعنا عن اقدامه على تأليف تراجيدىيا وكوميديا فى شتاء ١٨٥٩ . وعندما اقتربت حياته الإبداعية على الانتهاء ، وأثناء تأليفه للأخوة كارامازوف فى صيف ١٨٨٠ تساءل عن المكان تحويل أحد الأحداث الكبرى فى الرواية الى مسرحية .

وكانت معرفته بالأدب الدرامى وثيقة ومتسعة الأبعاد . وكان قد تبحر فى معرفة منجزات شكسبير وشيللر اللذين كانا يحتلان دور الآلهة فى بانثيون الرومانتكين . بيد أن دوستوفسكى عرف أيضا وقدر المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر . فكتب رسالة الى أخيه فى يناير ١٨٤٠ :

« ولكن بالله خبرنى كيف خطر ببالك عندما تحدثت عن الشكل أن تتفوه بالقول انه لا راسين ولا كورنى قد استطاعا امتاعنا وأن علة ذلك هى سوء اختيار الشكل ؟ ... أيها اللعس الشقى » ثم تردف قائلا بكل وقاحة وإجاجة : « فهل تتصور إذن أنهما كانا شاعرين رديئين أو ضعيفين ؟ راسين ليس بشاعر - راسين الممتلىء حرارة وعاطفة مثالية ليس بشاعر . الله الله .. هل تجرأت على الارتياح فى هذه الناحية ؟ هل قرأت آيته أندروساك .. أه ! هل قرأت أيفجينى ؟ هل تجرؤ على الزعم بأنها لا تتميز بروعتها . واليست آشيل لراسين من نفس نوعية منجزات هوميروس ؟ . اننى أسلم معك بأن راسين قد سرق من هوميروس ، ولكن على أى نحو حدث ذلك ! . وكم تبدو رائعة بطلات

مسرحياته ! حاول أن تفهمها يا أخى ! وإذا لم تستطع أن تقرنى على القول بأن فيدرا تمثل اسمى وأخلص شاعرية فلسفة أدري بماذا أصفك ؟ لماذا لأن قوة شكسبير متغلغلة فيها . وإن كانت المادة المصنوعة منها . هي مصيصة باريس وليست الرخام ؟ »

« والآن فلنتحول الى الكلام عن كورنى . لماذا لم يخطر ببالك أن كورنى بشخصه الجبارة وروحه الرومانتكية يكاد يقترب من شكسبير ؟ أيها المشقى المتعس ! ألم يتصادف أن عرفت أن كورنى لم يظهر الى الوجود الا بعد أن مضى خمسون عاماً على ظهور المدعو جوديس (مؤلف العمل القمى كليوباترة) وروستار ، الذى كان نذيراً لنا ينبيه بظهور شاعرنا « تريدياكوفسكى » ، وأنه كاد أن يعاصر ذواقاً للشعر الممثل ما ليرب ؟ فكيف تطالبه بالشكل ؟ أن هذا يتساوى مع توقعنا استعارته الشكل من سنيكا . هل قرأت كتابه (سينا) وما حل بالشخصية الجليلة لأوكتافيوس قد أصاب أيضاً كارل مرر من فيسكو و « تل » (ولیم تل) ودوق كارلوس (لشيلر) ؟ إن هذا العمل كان يشرف شكسبير لو ألفه . هل قرأت السيد ؟ إذن عليك بقراءتها أيها الاحمق . وعليك أن تنحنى أمام كورنى . فلقد كهرت به . على أية حال يادر بقراءته . وهل كانت الرومانتكية تعنى أى شيء ، لو أنها لم تبلغ اسمى قممها فى السيد (٢) . »

ويأثها من وثيقة رائعة حررها أحد المعجبين المتيمين ببايرون وهو سمان ، وعلينا أن نذكر ، ذلك . وعليك أن تلاحظ الأوصاف التى نسبت لراسين : حار وعاطفى ومثالى ، والحكم بتفوق فيدرا قد بنى على أساس متين (ولعل حقيقة ترجمة شيللر للمسرحية هى التى عززت اعتقاد دوستوفيسكى) وربما جاءت الفقرة التى تخص كورنى أكثر إيجاء . والقول بأن دوستوفيسكى قد عرف مسرحية كليوباترة لجوديل يثير الدهشة . والغريب والذى يثير انطباعاً غير عادى هو اشارته إليها فى معرض دفاعه عن العناصر العتيقة والملتزمة بالحفاظ على الألفاظ المجزلة فى فى تقنية كورنى ، أضف الى ذلك أنه استطاع أن يدرك إمكان الربط بين كورنى فى بواكير عهده على نحو أكثر إرضاء وبين سنيكا أكثر من صلاحية الربط بينه وبين التراجيديات الأتينية . وهذا ما يسر المقارنة بشكسبير . وأخيراً فإنه لما يثير أشد اهتمام ، اقدام دوستوفيسكى على الربط بين كورنى - خصوصاً فى مسرحية السيد - وبين معنى الرومانتكية . ويتوافق هذا الرأى هو وبعض التفسيرات .

(٢) رسائل فيدور ميخائيلوفتش دوستوفيسكى ترجمها الى الانجليزية E. C. Mayne

(١٩١٤) .

الحديثه لكورنى ، كما حدث عند برازيلاخ (*) ، والفكره المعاصره عن وجود نزعه رومانتيكيه فى البطوليّات والألوان الاسبانيه والبلاغه المنتفحه للادب الفرنسى المسابق للكلاسيكيه .

وعلى الرغم من أن دوستويفسكى لم تنقطع صلته براسين قط . فرأينا مثلاً بطل روائه القامر يقول : « انه شاعر عظيم شيئاً أم لم نشأ . » الا ان كورنى كان هو الذى أحدث عنده اعرق تأثير . ففى المسودات والمخصصات للجزء الأخير من كارامازوف مثلاً نرى الكلمات المدرجه بالهامش (**) .

والاشارة بالطبع الى الشعر الاستهلالي من لعنة كامى ، وما فى مسرحيه كورنى : هوراس . ولعل دوستويفسكى قد ركز حول هذه العبارة الماده الخام للقاء بين جروشكا وكاتيا فى ساحة سجن ديمتري . ويدين السطر المنقول عن هوراس الملحوظه المؤيده لوصفه بالفظاظه :

« تحركت كاتيا مسرعه نحو الباب ، ولكن عندها وصلت الى جروشكا توقفت بغته واصفر وجهها وهممت بصوت خافت يكاد يقترب من الهنس : « سامحنى » .

وأحدق جروشكا فى وجهها وتوقف متنيه صامتاً وأجاب فى صوت مبطن بالضعينه والحدق : « اننا مشحونان بالبغض يا بنيتى : انت وانا ! فنحن الاثنان مشبعان بالكراهيه وكأنه بوسعنا مسامحه كل منا . الآخر ! انقذيه وأعدك بعباسك طيله حياتى ! » .

وصاح ميتيا ! « لن تقدم على مسامحتها » ، وكان يتهدج بصوت يعبر عن العتاب المتمزج بالخوف .

ولكن لعل المقصود أيضاً هو تلميح ملحوظه دوستويفسكى للمغزه لنزوع كاتيا المفاجئ للانتقام ، والى شهادتها المعبوءة أثناء المحاكمه . وفى كلا الحالين ، كان الروائى ينهل من ذكرياته عن كورنى لبلوره مرحله من ابداعه وتسجيلها . فلقد تغلغلّت كلمات كورنى - بالمعنى الحرفى للكلمه - فى تلافيف عقل دوستويفسكى .

ولنعتمد على هذه الناحية باعتبارها واحده من الصفات العديده المميزه للحجه الأولى ربما اكثر من أى روائى ذى مكانه يمكن مقارنتها

Brasiliach.

Rome Unique - كاتيا - Grushenka a Svetloya
objet de mon sentiment.

(*)
(**)

بمكانة دوستوفسكى ، اذ كانت حساسية دوستوفسكى وصنيع مخيلته . واستراتيجيته اللغوية فى كل هذه الجوانب مشبعة بالدراما . وتنتمى علاقة دوستوفسكى بالناحية الدرامية فى دورها المحورى وتشعباتها هى وعلاقة تولستوى بالملحمة : ولقد تميزت بهذه الناحية عبقريته المميزة على نحو قوى مما جعلها تبدو مباينة لعبقرية تولستوى . اذ اعتاد دوستوفسكى محاكاة شخصه اثناء قيامه بالكتابة ، او تقمص شخصياتهم بعبارة أخرى ، كما كان ديكنز يفعل . وهذه خاصية من الملامح المميزة التى عرفت عن كتاب الدراما ، وكانت سيطرته على الروح التراجيدية وفلسفته التراجيدية تعبيرات ذات دلالة مميزة عن وجود حساسية قادرة على نقل التجارب الى المادة الدرامية . ويصح هذا القول عن حياة دوستوفسكى برمتها ابتداء من مرحلة المراهقة والعرض المسرحى الذى حدثنا عنه فى كتاب بيت الموتى الى استعانه المتعمدة . والمفصلة بهاملت ومسرحية قطاع الطرق لشيللر للتصكم فى ديناميات الاخوة كارامازوف ، ولقد وصف توماس مان روايات دوستوفسكى « بأنها درامات هائلة حافلة بالمشاهد فى بنائها بأكمله تقريبا » . اذ عرضت فيها الأحداث التى تحلل أعماق الروح ، والتى كثيرا ما تتكسد فى أيام قليلة فى محاورات سيرىالية مضمومة (٣) ، « وأدرك منذ عهد باكرا أن هذه الدرامات الهائلة معدة لكى تناسب العروض المسرحية الفعلية ، فلا غرو اذا أخرجت أول صورة مسرحية درامية للجريمة والعقاب فى لندن ١٩١٠ . ولاحظ أندريه جيد فى معرض اشارته الى الاخوة كارامازوف : « ليس هناك بين جميع المبدعات المتخيلة وجميع أبطال التاريخ ما هو أفضل استحقاقا للعرض على المسرح (٤) » .

وفى كل سنة من السنوات ، تزداد طولا قائمة الاعدادات الدرامية . لروايات دوستوفسكى . وفى شتاء ١٩٥٦ - ١٩٥٧ وحدها عرضت تسع مسرحيات لدوستوفسكى فى موسكو من بينها المقامر لسيرجى بروكوفيف والاخوة كارامازوف لأتكار يرمياتشيك وأوبرا ليوش يانتشيك الغربية - وإن كانت شديدة الاثارة : « فى بيت الموتى » .

واستعان باحثون يعيدوا الاختلاف كل منهم عن الآخر مثل شواريس وبردييف وشستون وشتيغان تسفايج بمصطلحات الدراما عند تحدثهم عن دوستوفسكى . ولكن لم يحدث الا بعد أن اكتمل .

٢٣) "Dostojewski — Mit Maassen : Thomas Mann

:(Neue Studien, Stockholm 1948).

٢٤) Dostolevski : André Gide (باريس ١٩٢٢)

أرشيف محفوظات دوستوفسكى (التى ترجمت بعض أجزاء منها) أن أصبح فى إمكان القارئ العام ملاحظة استمرار وجود العنصر الدرامى فى منهج دوستوفسكى . فبالقدور الآن تقديم بيان تفصيلى عن كيف تصورت روايات مثل الجريمة والعقاب والأبله والمحبوس والاخوة كارامازوف تبعا لمفهوم السيناريو عند هنرى جيمس ، وأنها نماذج لنوع الرؤى التى أشار إليها ليفيس (*) فى معرض كلامه عن « الرواية كدراما » . وكثيرا ما يحدث عند فحص هذه التوليفات والتحضيرات لعملية الإبداع ، أن تترك الاتطباع بأن دوستوفسكى قد ألف فى البداية مسرحيات وجعل من الحوار محورا أساسيا للرواية ، ثم توسع فى الإشارات المسرحية (التى أقر وجودها صراحة فى المسودات) التى اتخذت شكل ما نسميه الآن السرد النثرى ، وحيثما تكشف تقنيات الروائية عن عدم كفايتها ، فأننا عادة نكتشف عسر تلازم مادة السياق أو السياق الوقتى هو والمعالجة الدرامية .

ان هذا لا يعنى وجوب الحكم على العمل المكتمل والمنشور بعد الرجوع الى المسودات والمادة التحضيرية التى تتميز بالضرورة بخصوصيتها ، لأن الكاتب لم يقصد نشرها ، ومن ثم فإن مثل هذا الدليل لا يعتمد على التمييز والمقارنة ولكنه يعتمد على المفهومية . وكما قال كنيث بيرك : « ان المثل الأعلى الرئيسى فى النقد هو الافادة من كل ما يصلح للافادة (٥) » .

٢

لم يتغير منهج دوستوفسكى فى اختيار الموضوع ، والتزم دوما بالتعبير عن الناحية الدرامية . بينما نرى تورجينيف يبدأ بتصوير أحد الشخص أو مجموعة صغيرة من الشخص . وتتبلور الأبوكة المناسبة نتيجة للمواقف والمواجهات التى يتعرضون لها . أما دوستوفسكى فكان يرى حركة الأحداث أولا ، وتمتد مبتكراته الى الجذور الأولى للحادث الدرامى (الأجون) . وغالبا ما يبدأ بجائحة أو عاصفة من العنف تقتلع أحداث الانسانية من موضعها وتتمخض عن « لحظات صدق » وتركزت كل رواية من روايات دوستوفسكى الكبرى حول ذروة أحد الأفعال الاجرامية .

F. R. Leavis.

The Philosophy of Literary Form : Kenneth Burke

(*)

(٥)

(نيويورك ١٩٤٧) .

ويخطر ببالنا عندما نتأمل أوريسست وهاملت وماكبث التوافق المتعبد والدائم بين الجريمة وشكل التراجيديا . ولعل الحركة ايندولية من الجريمة الى التفكير ترمز ، على نحو فريد ، الى الانتقال من حالة الاضطراب الى حالة المصالحة والتوازن التي تربط بينها وبين تصورنا للمأساة ، وفضلا عن ذلك ، فعندما تحدث الجريمة فان هذا يعنى تحول احدى المسائل من حالة الخصوصية الى حالة العمومية ، فتبعا لتعريفها وما يتبعها من اجراءات فان الأبواب ستتعرض في كل لحظة لدهامة بيت أحد القتلة المحصورين بين ثلاثة جدران أشبه بالمنظر المسرحي . ولا يفوتنا أن نذكر ما يزعمه علماء الأنثروبولوجيا عن وجود ذكريات وهمية أو متصلة عن طقوس التضحية وراء الأصل الذي انحدرت منه الدراما .

ولم يعمد دوستوفيسكى الى « درمزة » الجرائم اعتمادا على حادث تاريخي أو خرافة أو أسطورة ، ولكنه حصل على مادته حتى في أدق تفاصيلها من الجرائم المعاصرة أو من نوعية الأخبار الثقافية (*) ، التي بنى عليها استئصال رواية الأحمر والأسود . إذ كان دوستوفيسكى من ملتهمي الجرائد اليومية ، ومن البيئات التي كررها مرارا في رسائله صعوبة الحصول على الجرائد الروسية أثناء إقامته في الخارج . وتمثل الصحافة عند دوستوفيسكى نفس الدور الذي نهض به المؤرخون في حالة تولستوى ، فلقد اكتشف في الجرائد اليومية توكيدا لرؤياه المتوترة للواقع ، ولاحظ في رسالته الى ستراخوف ١٨٦٩ :

« في أية صحيفة يومية أتناولها يقع نظري على تقارير عن وقائع حقيقية تماما ، وأن كانت تذهلني كأنها أشياء غير عادية . وينظر اليها كتابنا على أنها أوهام ، ولا يبالون بها . ومع هذا فإنها تمثل الحقائق الفعلية ، لأنها وقائع حدثت بالفعل . ولكن منذ الذي يجهد نفسه بملاحظتها وتسجيلها ووصفها ؟ »

والصلة بين الجريمة والعقاب والوقائع الفعلية حافلة بالمفارقات ، وأدعى الى الترويع . ويظهر أن الفكرة العامة للرواية قد نمت داخل عقل دوستوفيسكى أثناء فترة اعتقاله بسيبيريا ، ونشرت أول حلقاتها في مجلة « المراسل الروسية » في يناير ١٨٦٦ . وبعدها مباشرة وفي ١٤ يناير من نفس السنة ، قتل طالب روسي أحد المرابين وخادمته في ظروف لا يمكن انكار تشابهها هي والظروف التي تخيلها دوستوفيسكى . ونادرا ما تقلد الطبيعة الفن يمثل هذه السرعة والدقة .

وتزود دوستوفسكى بمادته الخاصة يقتل روجورجين (توضع ثلاث نقاط تحت الجيم الثانية) لئاستاسيا فيليبوفنا فى رواية الأبله من إغتيال أحد الشبان للجواهرجى كالميكوف فى مارس ١٨٦٧ ، والعديد من لمسات دوستوفسكى الشهيرة كالمقماش المبلل بالزيت والمطر والذباية التى كانت تطن فوق جثة ناستاسيا لها أحداث مناظرة تماما فى التقارير التى نشرتها الصحف عن الجريمة . على أن هذا لا يعنى أن كشف « الآن بتيت » النيرة عن وظيفتها الرمزية غير مستندة على أساس . وأكرر القول بأن الصلة بين المادة الغفل (بضم الغين) للواقع الفعلى والعمل الفنى معقدة ، ولها أكثر من جانب على نحو عجيب . فلقد ظهرت ذباية طنانة فى صورة الحلم الذى حلمه راسكولنيكوف ورأى فيه غرفة القتل فى الجريمة والعقاب ، وعندما استيقظ كانت هناك ذباية كبيرة بالفعل تنقر على زجاج النافذة . وبعبارة أخرى ، فإن الظروف الحقيقية لمقضية كالميكوف كانت مضاهية لتخيلات دوستوفسكى المسبقة ، كما حدث فى حلم ماسكولنيكوف . إذ كانت الذباية تطن فى نفس الوقت فى الواقع الخارجى ، وفى التركيبية الرمزية للرواية . وقد سبق لبوشكين أن قدم مثلا اشتهر بعد ذلك لهذه المصادفة فى قصيدته « النبى » (وهى قصيدة طالما أشار إليها دوستوفسكى) . ولقد خطرت بباله مثل هذه الأحداث المتناظرة عند بحثه عن الصلة بين مرض الصرع والاستبصار ، ويخطر بالبال أيضا طنين الذباية التى كانت تحلق فوق جسم الأمير أندرو فى الكتاب الحادى عشر من الحرب والسلام لتولستوى ، والتى أفاقت البطل المحتضر وأعادته احساسه بالواقع .

وربما كان دور الوقائع الفعلية فى أصل رواية المسوس أكثر تنوعا . وكما نعرفها فإن بناء الرواية يمثل حلا وسطا متقلبا بين شدات من مشروع رواية سلسلة عن حياة المخطيء الكبير ودرمزة إحدى الجرائم السياسية . وتلوح محاولة اعتداء كارامازوف على حياة القيصر فى أبريل ١٨٦٦ كاحدى النوازع الأولى التى ساقطت دوستوفسكى لتأليف رواية المسوس ، وإن كانت الجريمة التى ارتكبها أحد الطلبة (إيفانوف) بناء على أمر زعيم إحدى الجماعات الفوضوية (العدمية) نيكسايف فى ٢١ نوفمبر ١٨٦٩ هى التى زودت دوستوفسكى بالنزوة التى بنى عليها روايته . فبعد أن نقب فى جميع الجرائد الروسية التى يمكن الحصول عليها فى درسدن ، ركز على قضية نيكسايف ووجه لها كل انتباهه بعد أن أسرت لجه . ومرة أخرى شعر بالاحساس بأنه قد تنبأ بالجريمة وتوقعها بحده . ويفضل فلسفته السياسية التى ترى حدوث نقلة من « العدمية » الى جريمة القتل ، ومن خلال الأجزاء الأساسية من مسودات رواية المسوس رسمت الشخصية التى أصبحت

تدعى بيوتر سلبانوفتش على غرار « نيكاييف » ، وكتب إلى كاتكوف في أكتوبر ١٨٧٠ بأنه لم يستنسخ الجريمة الفعلية ، وأن شخصيته المتخيلة ربما لا تتشابه مع شخصية الفوضى العدمى المتألق اللفظ . غير أن الملاحظات التي كتبها عن الرواية والاستكشافات تثبت بوضوح أنه قد تخيل فكرته ونماها بعد أن استلهم وفاة ايفانوف والفلسفة الشهيرة لنيكاييف . وفضلا عن ذلك ، فائثناء انشغاله بإبداع الرواية ، أضاف في الواقع فكرة مهمة أخرى . إنها النيران التي اندلعت في باريس أثناء فترة حكم الكومين في مايو ١٨٧١ ، والتي أثارته اثارة عميقة وذكرته بالحريق الكبير لسان بطرسبورج ١٨٦٢ ، ومن هنا جاء الحريق الذي دمر جزءا من المدينة ، وأدى إلى وفاة ليزا في الرواية .

وبدأت محاكمة نيكاييف في يوليو ١٨٧١ ، ورجع دوستوفسكى إلى ملفات المحاكمة بحثا عن التفاصيل المهمة في الفصول الأخيرة من رواية المسوس . وحتى في آخر مراحل تأليف الرواية ، فإنه استطاع ادماج بعض المواد الخارجية ، والتي مثلت - بالضرورة - دور المصادفات في سرده . فمثلا تكشف المسودات أن العبارة الشهيرة التي وردت في صيغة فيرجينسكى بعد مقتل شاتوف : « إن هذا ليس بالأجسء الصحيح » أنه ليس كذلك . ليس كذلك على الإطلاق ، تردت إلى رسالة كتبها أحد المحافظين من كتاب النشرات الدعائية (فيلييوف) (*) . والحق أن النقد الذي يتعين توجيهه إلى مخطط المسوس هو أنه جاء « منقحا » أكثر مما يجب ، ويتقبل التأثير بالأحداث المعاصرة ، وأدى ذلك إلى تحول رؤيا دوستوفسكى من رؤية كلية إلى رؤية جزئية ، وإلى تعميم بعض أجزاء من مخطط السرد . ونادرا ما حدث - من ناحية أخرى - أن حدوس أحد الأتبياء وخافقه قد تحققت بصورة ميلودرامية أمام عينيه خلافا لما حدث في حالة المسوس الذي رأى حدوسه وهي تتحقق ويراها رأى العين .

وإذا كانت المسوس قد تضمنت نوازع نبوية ، فإن الأخوة كارامازوف قد احتوت على جرثومة الانتهاال من خزانة الذاكرة . فلقد اغتال ثلاثة من العبيد والد دوستوفسكى في ظروف عرض عدد من النقاد وعلماء النفس أحكاما بشأنها يمكن مقارنتها بالأحكام التي صدرت في الرواية . غير أنه في معالجة دوستوفسكى لقضية قتل الآباء كانت هناك مؤثرات فلسفية وعناصر مرتبطة بالواقع كانت في متناول يديه ، إذ كان الصراع بين الأجيال ، وبين الليبراليين في أربعينات القرن التاسع عشر وأخلافهم المتطرفين هو الموضوع السائد في روسيا ، وتأثر به

دوستوفسكى ، وتأثر به أيضا تورجينيف وتولستوى الذى كان عنوان كتابه « اثنان من الهوزار » فى الأصل « الأب والابن » . وفى هذا الصراع كان قتل الأب يرمز الى استبعاد المطلق . وعلاوة على ذلك ، فعندما ألف دوستوفسكى روايته فإنه رجع الى الوقائع الثقافية (*) التى وردت فى كتابه بيت الموتى . وكان أحد رفقاءه فى السكن من النبلاء (ايلنسى) قد اتهم زيفا بقتل أبيه فى مدينة توبولسك . واطلق سراح ايلنسى بعد عشرين سنة من الاعتقال ، ولقد صررت توبولسك فى بعض الملاحظات الباكرة للرواية .

وهناك قضيتان جنائيتان معاصرتان ساهمتا أيضا فى تناول دوستوفسكى لمقتل فيودور بافلوفتش كارامازوف . ولقد اشارت المسودات الأولية مرارا الى اغتيال مصابة من المجرمين للمدعو فون زون فى نوفمبر ١٨٦٩ ، وفى مارس ١٨٧٨ حضر دوستوفسكى محاكمة فيرا زاسوليش التى سعت لمقتل مأمور شرطة اشتهر بشراسته (ترييوف) ، والتقط دوستوفسكى من أحداثها مادة محاكمة ديمترى كارامازوف . وفى نظره هناك صلات روحية بين عملية قتل الأب ومحاولة أحد الارهابيين اغتيال القيصر (الذى ينظر اليه على أنه أب الشعب) أو أحد ممثليه المختارين . ومن الموضوعات الأخرى ذات الأهمية الكبرى فى الرواية المسلك الاجرامى تجاه صغار الأطفال . وهو مثل عكسى لعملية قتل الآباء . وساعد الى مصادرها الأدبية ومتضمناتها تفصيلا . ولكن مما يستحق الذكر فى هذا المقام أن نذكر أن عددا لا بأس به من الأعمال الوحشية التى ارتكبها ايفان كارامازوف ، وأرجع مسئوليتها لله منقول عن الجرائد اليومية المعاصرة والملفات القضائية . وقد أشار دوستوفسكى لبعضها فى كتابه يوميات كاتب . واسترعت الأخرى انتباهه عندما كانت بعض أجزاء من الرواية كارامازوف قد اكتملت بالفعل . وتزود دوستوفسكى ببعض إشبع تفاصيله من حادثين مجردين من الانسانية هما قضية كرونبرج وقضية برونست التى نظرت فى خاركوف فى مارس ١٨٧٩ . ولم تتضمن ملخصات دوستوفسكى أية ترقعات للتحريات الأولية ، ولقد استمدتها من مقابلاته لكونى (**) وساعد التقائهما على تعميق فهم الروائى للإجراءات القضائية . ومن بين المصادفات العجيبة للاحتكاك بين تولستوى ودوستوفسكى أن يكون كونى هو الذى أوحى لتولستوى فى خريف ١٨٨٧ بالفكرة التى بنى عليها موضوع روايته « البحث » .

هذه هي بعض مقومات الخلفية الفعلية للروايات الكيسرى لدوستوفسكى بعد اختصارها وصياغتها في صورة نسقية • انها تشير الى مغزى واضح • ان تبلورت مخيلة دوستوفسكى حول محور الأفعال العنيفة وحول أحداث شديدة التماثل في الطبيعة وفي الاحتمالات المترتبة عليها • وبشكل الدراما كامن في مخطط رواية الجريمة والعقاب ورواية الاخوة كارامازوف بعد التأثير بلاغيا بموضوع أوديب أو هاملت • وهناك تباين حاد بين أسلوب تولستوى في اختيار مادته وصيغ تناوله وبين دوستوفسكى ، ويساعد على الاستنارة •

ولقد انبعثت تقنيات دوستوفسكى وأساليب حرفته التي تميز بها من متطلبات الشكل الدرامي • فالحوار فيها يتصاعد من الإيماءة ، وينتزع من السياق السردى كل الزوائد والنوافل حتى يقدم صراع الشخص مجردا وهادفا • ويعتمد قانون الانشاء الروائى على تركيز الحد الأقصى من الجهد على أصغر حيز مستطاع من المكان والزمان ، فالرواية عنده تمثل أعلى نموذج « لشمولية الحركة » ونفا لتعريف هيجل للدراما • وتثبت مسودات دوستوفسكى وكشاكيله بما لا يدع مجالا للشك أنه كان يتخيل ويؤلف وكأنه يكتب للمسرح •

ولنتأمل مثلا استهلالين من الاسكتشات التمهيدية لرواية المسوس :

- ايضا احاطت بين ليزا وشاتوف
- شبنخ نيكاييف في أسلوب خلستاكوف :
- والشكل الدرامي
- الاستهلال اعتمادا على مشاهد شتى متلاحمة في احبوبة واحدة •

والتنويه بخلستاكوف بطل مسرحية المفتش العام لجوجل لها أهمية واضحة ، فلقد تخيل دوستوفسكى شخصه ومواقفها وكأنها تدور على المسرح عندما كتب مخططا تقريبا (اسكتشا) للرواية • وتحققت النغمة الصحيحة لدخول نيكاييف - فيرخوفنسكى من خلال عملية رنين ، استعان دوستوفسكى فيها بكوميديا جوجل التي اضطلعت بدور ينكرنا بالشوكة الرنانة في عالم الصوتيات ، أو تأمل لغته المختزلة ، التي عمد فيها دوستوفسكى - مثلما كان هنرى جيمس يفعل ، الى اجراء محاورة مع نفسه :

● الا تنبعت الصعوبة من طريقة السرد ؟ فبعد العبارة التي وردت فيها الكلمات : عليك ان تعد نفسك لعيد ميلادك عند آل دروزدوف. وليزا ، ليس الأنسب مواصلة الكلام بطريقة الدراما ؟ »

وفى نطاق ما يمكن أن يتحقق عن طريق النثر السردى ، كان هذا على وجه الدقة هو ما اتجه دوستوفسكى للقيام به .

وكما سنرى فيما بعد مع المزيد من التفصيل ، فإن الروح الدرامية مضمرة فى التهمة السائدة والتي لا يمكن الخطأ فى تقديرها وفى لزوميات الراوى الذم استعان به دوستوفسكى . فكل متحدث يتكلم بلغة المخاطب المباشر ، وفيما يحتمل أن يكون أكثر كتيبه تعبيراً عن شخصيته : « رسائل من العالم السفلى (القاع) » ارتدت العلاقة بين « الأنا » والمستمعين رداء ريتوريتا الدراما (البلاغة الدرامية) . ولاحظ جوته فى رسالة كتبها الى شيللر فى ديسمبر ١٧٩٧ « أن الروايات التى تتخذ شكل الرسائل بحكم طبيعتها تنقسم فى جملتها بالطابع الدرامى » . وهذه الملحوظة فى سطحها فيما يتعلق بأول رواية كتبها دوستوفسكى . فقد صيغت رواية المساكين فى شكل رسائل ، وربما مثلت النقلة من رغبة دوستوفسكى الكتابة للمسرح ، واتجاهه بعد ذلك لتكييف السيناريو حتى يوائم الرواية النثرية . وأردف جوته فى نفس الرسالة فى معرض سعيه لتهذيب القروق بين أنواع الأدب : « ليس بوسع المرء التغاضى عن الروايات المعتمدة على السرد (*) عندما تكون مختلطة بالحوار » . (وكان الحوار الدرامى هو ما خطر بباله) . وأثبتت روايات دوستوفسكى : الجريمة والعقاب والأبله والمسحوس والاخوة كارامازوف عدم صحة قوله . إذ تعد هذه الروايات من الناحية الأدبية « مقلدات » للحركة الدرامية . ففيها الحوار مشحون بأعظم قدر من المعانى ، حتى غدت لها سماه بلاك مور « لغة اتخذت شكل الأيماء (**) » . وربما ساعد النثر الذى يربط الحوارات على اضعاف صورة التشابك بين الأحداث ، ولكنه لا يستطيع اخفاء المخطط المصمم فى صورة مشاهد ، ولعله بالأحرى يعمل كشيء أشبه بإرشادات المسرح التى تلقى الضوء على ما يجرى فى كوالس الأحداث .

والشواهد المؤيدة لذلك عند من يطالع دوستوفسكى متعددة فى جميع أعماله الكبرى ، غير أنه ليس بالمقدور تبين مدى تشبعها بأعراف الدراما وقيمتها فى صورة أوضح من صورتها فى الفصول الاستهلالية

Erzaehlende.
Language as gesture.

(*)
(**)

لرواية الأبله . وعلينا أن نذكر أن هذه الفصول تستغرق مدة لا تزيد عن أربع وعشرين ساعة .

٣

تتميز مشكلات الزمان في الأدب بتعقدها . فالشعر الملحمي يحدث احساسا بالديمومة الطويلة ، والواقع أن أحداث الاللياذة والأوديسسا لا تستغرق أكثر من خمسين يوما . وعلى الرغم من أن الترتيب الزمني الدقيق لأحداث الكوميديا الإلهية لدانتى مسألة تحتل الخلاف ، إلا أنه من الواضح أن الشعر لم يتناول أحداثا تدوم أكثر من أسبوع . غير أن الملحمة تستعين ببعض أعراف مبهلة ، كما يحدث عندما تدمج الصاجا وفقرات التلاوات (*) في السرد الرئيسي ، أو في الاستطرادات الطويلة التي تروى فيها أحداث التاريخ السابق لأحدى الشخصيات أو الموضوعات . كصلم بالمهبوط إلى العالم السفلي أو صعود إلى عالم أسمى . وتعلق مثل هذه الوسائل مؤقتا تدفق أحداث أحيوكة الملحمة . أن هذه الموتيفات التي وصفها جوته « بأنها تفصل تيار الأحداث عن غايتها قد اعترفت بها بالفعل نظريات اليونانيين باعتبارها أساسا من مستلزمات الملحمة . فهي من مستلزمات النوع الأدبي الذي تستند آياته الأساسية على التذكيرة والتنبؤ .

ويصبح عكس ذلك عن الدراما . غير أن فهم سر هذه الظاهرة قد تعرض للتعتيم من تأثير الحواشي التي أضافتها حركة النهضة وحركة المذهب الكلاسيكي الجديد إلى ملاحظات أرسطو الشهيرة عن « وحدة الزمان » . إذ كان القصد من محاولة أرسطو الأساسية « الحفاظ بقدر الامكان على حصر الأحداث في نطاق دورة واحدة من دورات الشمس ، أو ما يقرب من ذلك » — كما ذكر هيفري هاوس في تعقيبه الفاحص « هو فرض المقارنة الأولية بين الطول المادي لنوعين مختلفين من الأعمال الفنية باعتبار طول الملحمة يقاوم الآلاف من الأبيات الشعرية ، ولا يزيد طول التراجيديا عن أكثر من ١٦٠٠ بيت من الشعر (٦) » . وعلى عكس بعض نظريات المذهب الكلاسيكي الجديد فليست هناك أية شواهد في الممارسة العملية لليونانيين على أن العرض المسرحي تسنوي في طوله هو والأحداث المتخيلة في العمل الفني : ففي بعض مسرحيات أوريبيد (**)،

Recitation.

(*)

لندن ١٩٥٦ .

Aristotles Poetics — Humphry House. (★★)

(٦) مثل Eumenides و Suppliants ومن المحتمل في أوديب في Colonus

هناك بعض ثغرات زمنية جوهرية بين الأحداث المتعاقبة . وما قصده أرسطو بالوحدات الثلاث ووحدة الفعل التي تضم كل شيء هو ادراك ما تقوم به الدراما من تركيز وتكثيف وعزل عن المادة المتناثرة للتجربة العادية لحالة صراع شامل محدد تحديدا صارما ومصطنعا . فكما ذكر الدكتور جونسون في تمهيده لشكسبير : « ليس هناك شيء ضروري للحكاية » ، وأدرك ذلك جليا الشاعر الايطالي عندما رفض التفسير الذي أتى به العالم كاستلغيترو . فقد ذكر في احدي رسائله عن وحيي الزمان والمكان في التراجيديا (*) « ان الوحدات الثلاث تعني القول بان الدراما تقلص وتكشف الاحداثيات المكانية والزمانية . وان بلغ ذلك أحيانا حد المسخ ، حتى تحقق تأثيرها الشامل ، فهي تحول ما كان في الأصل أحداثا غير متواصلة ومختلطة بما لا يتناسب معها من أحداث الى أحداث مرتبة في خط مستقيم ، أي ان الكاتب الدرامي يستعمل شفرة او كام (**) ، فلا يستبقى أي شيء سوى ما يناسب الضرورة اللازمة ووثوق الصلة بالموضوع (فآين زوجة لير ؟) . وكما ذكر الدكتور جونسون في تمهيده لشكسبير ! « ليس هناك شيء ضروري سوى وحدة الفعل » . وإذا لم يتوافر هذا الشرط فان الهنات الجوهرية للترتيب الزمني للأحداث لن تفسد الايهام الدرامي . والحق ان مسرحيات شكسبير القائمة على الترتيب الزمني قد أثبتت أن وضع طول الزمان المصور في الأحبوة بجوار طول الزمان الذي يحتاج إليه للعرض قد حقق نتائج درامية خصية .

وورثت الرواية هذه التعقيدات واساءات الفهم . وبلاستطاعة التفرقة بين أولئك الروائيين الذين دفعهم الاحساس بالزمان الى الميل الى أعراف الملحمة ، وأولئك الذين أدركوا الزمان في صيغة درامية . فعلى الرغم من أن الرواية النثرية تقرأ أكثر من كونها تلقى أو تؤدي مسرحيا ، فان المسرحية عندما تقرأ تؤثر على العقل تأثيرا معائلا للمسرحية عندما تمثل . وعلى عكس ذلك ، فان الرواية المقروءة تؤثر في الخيال مثل الأحداث عندما ترى ، ومن ثم فان كاتب الرواية النثرية لا يقل عن الكاتب الدرامي شعورا باستمرارية مشكلة الزمان الحقيقي والزمان المتخيل . وجاء أبرع الحلول وأقدرها على تحقيق الهدف في ملحمة الأوديسا . وفيه فرض نظام توقيت مزدوج - ودرامي بالتبعية - على المادة التي كان بناؤها ومتدعياتها ملحما سافرا .

Lettre a M.C. — sur la unite de temps.

(★)

(★★) فيلسوف انجليزي من العصر الوسيط ، لعل أشهر ما شاع من فلسفته هو

شفرفته .

وأدرك دوستويفسكى الزمان من منظور الدرامى ، وتساءل فى كثنائكيه الخاصة برواية الجريمة والعقاب عن ماهية الزمان ، وأجاب عن ذلك بالقول : « الزمان لا وجود له » ، انه سلسلة من الاعداد . فالزمان علاقة بين الوجود واللاموجود » . واعتمادا على شعوره الفطرى ، اكتشف امكان تركيز الأفعال الملموسة والمتعددة فى أقصى مدى زمنى يستطاع التوفيق بينه وبين المعقولية . وساهم هذا التركيز على نحو ملحوظ فى تعبيره عن الاحساس بالكابوس ، وفى قدرته على التلميح واستخدام اللغة مجردة من كل ما يلين عريكها أو يعبر عن الامهال . وبينما كان تولستوى يتحرك حركة أشبه بالمد والجزر ، ويتدرج فى حركته ، رأينا دوستويفسكى يلوى الزمان ويحصره ويحدده . فلقد جرده من فترات الفراغ التى تعد من مستلزماتة . وعمد الى شغل الليل بأحداث مكثفة قريبته من مظهر النهار . ان كان يخشى أن يؤدى النوم الى اخفاء السخط أو تشتيت البغض الذى يولده الصراع بين الشخص ، فالأيام عند دوستويفسكى هى الأيام المهلوسة المقبضة « كالأيام البيضاء » فى سان بطرسبورج (وهو عنوان لاحدى رواياته) ، وليست الأيام القمرية ، التى صاندها الأمير أندرو فى أوسترليتس ، او الفراغات العميقة بين النجوم التى أشعرت ليفن بالهدوء والسكينة (عند تولستوى) .

وقع الجانب الأكبر من رواية الأبله فى ظرف ٢٤ ساعة ، ولم تستغرق حشود الأحداث التى رويت فى رواية المسوس أكثر من ٤٨ ساعة ، كما أن جميع الأحداث ما عدا المحاكمة فى الاخوة كارامازوف وقعت فى خمسة أيام . وتعد هذه المظاهر من الملامح الجوهرية فى رؤى دوستويفسكى ونوياه ، والأمر بالمثل فيما يتعلق بالاختصار المهول فى الزمان الذى يفصل بين أوديب الملك وأوديب المتسول ، وناظرت السرعة التى استغرقتها كتابات دوستويفسكى بين الفينة والأخرى (ان دونت رواية الأبله فى ٢٣ يوما) سرعة ايقاع أحبوكات رواياته وقوة اندفاعها .

وحددت الجملة الاستهلالية لرواية الأبله سرعة الأحداث « فقراءة نهاية نوفمبر واثناء فترة الدفء التى تعقب ذوبان الجليد ، وفى الساعة التاسعة صباحا ، كان القطار بين وارسو وبطرسبورج يقترب من نهاية رحلته ، بعد أن سار بأقصى سرعة له ، وتشاء المصادفة التى تعد عنصرا ضروريا لآى تصور للارتباط بين الأحداث عند دوستويفسكى أن يجلس الأمير مويشكن فى مواجهة روجوجين (مع تعطيش الجيم الثانية) فى نفس عربة الدرجة الثالثة . وهذه القراءة فى المكان من قبيل التعريف بصلاتهما ، لأنهما يمثلان جانبيين لما كان فى الأصل بشخصية مركبة واحدة .

وبجاءت هذه الاستعانة بالازدواج أو بالثنائيات أكثر ارتقاءً وتعقيداً مما جرى في القصة التي كتبها دوستوفسكى في بواكير حياته الأدبية . وكانت متأثرة بطابع الشاعر الألماني هوفمان ، واسمها جولباركين وإن كانت هذه الشخص قد اتخذت شكل الثنائيات رغم ذلك . وبالمقدور تتبع الانقسام بين مويشكن وروججين من خلال المراحل المتعاقبة من التذبذب وعدم الاستقرار عند رأى واحد في مسودات الرواية ، ففي البداية كان مويشكن شخصية متناقضة على غرار شخصيات بايرون ، أو صورة كاريكاتورية لشخصية ستافروجين في رواية الموسوس . ففيها يتشابه الخير والشر . ويذكرنا اسمه بكلمات مثل « الجريمة » و « الغتصاب » و « الانتحار » و « سفاح القربى » . وفيما تعتبر الخطأ السابعة لرواية الأبله ، يتساءل دوستوفسكى : إذن من هو مويشكن ؟ هل هو وغد مريع أم مثل أعلى حافل بالأسرار ؟ ثم بعد ذلك تبرق بارقة اكتشاف كبير من خلال الكشكول !

انه أمير ، وبعد السطر قليلة بل أمير وساذج كأنه طفل من الأطفال (V) .

قد تبدو هذه الناحية قاطعة . غير أن ما جرى لشتافروجين واليوشا كارامازوف يبين أن هذا اللقب الرقيق يحمل في طياته تشعبات متناقضة في لغة دوستوفسكى .

فمويشكين شخصية مركبة . وسنكتشف فيها جوانب من المسيح ودون كيخوته وبيكويك (عند ديكتز) ، وأنه أيضا من الحمقى القديسين في التراث الأورثونكسى . أما صلته بروججين فلا تحتل أى لباس ، فروججين يمثل خطيئة مويشكن الأزلية . فبمقدار اتصاف الأمير بصفتان الإنسان ، وتعرضه بالتبعية للسقوط ، فمن المحتوم أن يظل الشخصان رقيقين لا ينفصلان . فهما يدخلان الرواية معا ، ويخرجان منها الى الهلاك الذى سيتعرضان له سويا . ففي محاولة قتل روججين لمويشكن تلاحظ المرارة الحادة للانتحار ، ويمثل تقاربهما الذى لا ينفصم إحدى الحكايات الرمزية على طريقة دوستوفسكى عن الوجود الضرورى للشر عند بواية المعرفة . فعندما ينزع روججين من مويشكن فإنه ينهار

(V) أشار من أشرفوا على نشر Notebooks طبعة Pléiade الى أن

كلمة أمير قد كتبت على نحو يربحى يتعرف دوستوفسكى على الموثيق المحورى الذى ستبنى عليه روايته . غير أن لقب الأمير لم يكن قد تمعد بعد لمويشكن . والأصح هو أنه نسب الى شخصية ثانوية في التصور الاصلى للرواية ، ولم يتحقق الا تدريجيا ادراك دوستوفسكى أن الأمير ليس شخصا آخر غير الأبله بالذات .

مرة واحدة ، وتظهر عليه علامات البهجة . فلولا الظلمة ما أمكنا أدراك طبيعة النور !؟

وأيضاً فى مقصورة القطار يوجد شاب فى حوالى الأربعين من عمره « يرتدى رداء رثا ويبدو عليه مظهر الكاتب الحكيمى ، ويتميز بأحمرار أربية الفه وبوجه ملطخ بالبقع » ، وليبيديف وأحد من جمهرة الشخصيات الغريبة ، وإن كانت تتمتع بشخصية لم تتعرض للانفصام ، واعتاد دوستويفسكى اختيار هذه النوعية للأدوار الثانوية التى تلتف حول أبطاله . ويعد أن نشأ هذا الصنف من الناس فى المدينة وتطبع بطباعها نرى أتباعه يتجمعون بمجرد اشتغالهم رائحة العنف أو الفضيحة ، ويقومون بدور المتفرجين والكورس معا . وخرجت شخصية ليبيديف من معطف الكاتب المثير للأسى فى رواية جوجول : المعطف ، ومن شخصية المستر ميكاييلير - وهو من الشخصوس التى تأثر بها دوستويفسكى تأثراً عميقاً . ويهرع ليبيديف الذى تذكرنا شخصيته بمارميلايوف فى رواية الجريمة والعقاب وبشخصية ليباركين فى رواية المسوس ، والكابتن سخيريوف فى الاخوة كارامازوف (وقد اختيرت هذه الأسماء بقصد من قبيل التحقيق من شأنها) يهرع لكى يلقى الثوبة أو الحط من شأنه على يد الأغنياء والأقوياء . إذ كان يحيا مثل أقرانه كالتفيليات التى تعشش فى معارف الأسود .

ورأس مال ليبيديف الأوحد رصيد ضخم من الثروة التى تنساب من فمه فى اللحظات الاستهلاكية من رواية الأبله بايقاع مجلجل ومرتجف ينكرنا بصوت القطار ، ويخبرنا بكل ما نحتاج الى معرفته عن آل ابانشين الذى يمت اليهم مويشكن بصلة قرابة غامضة ، وينتزع من الأمير الاعتراف بعراقه آل مويشكن الذين ينتمون الى أعلى درجة من درجات النبالة (وهنا تلميح خفى خافت الى الأصل الملكى للمسيح - كما اعتقد) . وعرف ليبيديف أن روجوجين ورث ثروة طائلة ، وينطلق بالثروة عن الجميلة ناستاسيا فيلييوفنا ، بل ويعرب عن ارتباطها بتوتسكى ، ويتحدث عن صداقة توتسكى للجنرال ابانشين . وبعد أن شعر روجوجين بالسخط على حوق الرجل الصغير كشف عن افتتانه المحموم بناستاسيا . وقد نقلتنا سرعة المحاوره وحدتها وخطوها من الحليات الى ما بدا صورة من العرض الفج . فقد أشعرتنا بخيبة الأمل لقبولنا صيفة بدائية من أعراف الدراسا . انها الإعتماد على المحاوره فى نشر أخص خصوصيات الأخبار والمشاعر .

وبعد أن وصل القطار الى سنان بطرسبورج ، انضم ليبيديف الى أتباع روجوجين . وهم مجموعة من المهرجين والمنبذين من المجتمع

والقوادين الذين يعيشون عالة على الحيوية الشيطانية لسيدهم وهباته .
وأما وصف كيبديف بأنه كان عاجزاً عن فعل ما هو أفضل ، وأن مويشكن
كان بلا بيت يأويه أو كان أقرب الى المعدمين الذين لا مناع عندهم فمن
لزوميات طابع دوستوفسكى . ولاحظ ليوثل تريلنج « أن كل موقف عند
دوستوفسكى مهما كان حظه من الروحانية يبدأ من نقطة ما من الكبرياء
الاجتماعى وبعدد محدود من الروبيلات (٨) » .

وهذه نقطة مضللة اذا نظر اليها على أنها توحى بأن ما يتحكم فى
كل الأوضاع هو الناحية الاقتصادية واستقرار العلاقات الاجتماعية ،
كما نلاحظ على الأخص فى روايات بلزاك . فراسكولنيكوف فى حاجة
ماسة الى عدد محدود من الروبيلات ، ويتماثل معه فى هذا الشأن
ديمترى كارامازوف . ومن الحقيقى القول بأن ثروة ريجوجين قامت
بدور حيوى فى رواية الأبله . غير أن المال المقصود لم يكن قط مكتسباً
على نحو واضح . فهو لا يعنى استمداده كمقابل لحدى الوظائف
الروتينية ، أو عن طريق عملية من عمليات الابتزاز التى يستنزف رجال
المال عند بلزاك طاقاتهم فى سبيلها . فأبطال دوستوفسكى حتى المعدمون
منهم يتمتعون دوماً بالفراغ الذى يسمح لهم بارتكاب أعمال فوضوية أو
بالتورط الكامل فى نواح لم تدرس عواقبها . انهم منتشرون أمامنا ليلاً
ونهاراً . ولا أحد بحاجة للذهاب الى أحد المصانع أو الى بيت من بيوت
العمل لتصيدهم . ففوق كل شئ ، فإن استعمالهم للمال له دور رمزى
غريب ومنحرف أشبه بما يحدث فى حالة الملوك . فهم اما يحرقونه أو
يكتنزونهم حول أجسامهم .

وبينما يحيط هويسروس وتولستوى بشخصهم « بأشياء لا حصر
لها » وبالمشاغل اليومية وبالأعراف التى تتخلل تجاربهم المألوفة ، فاننا
نرى دوستوفسكى يقدم شخصه كمجردات عارية . وفى الدراما ،
المجرد أو العارى يواجه المجرد أو العارى . وكما كتب لوكاش : من
المنظور الدرامى ينظر الى أية شخصية وأية صفة سيكلولوجية للشخص
لا تكون لازمة لزوماً كاملاً للديناميات الحية للتصادم على أنها زائدة
عن الحاجة (٩) . » ويهيمن هذا المبدأ على فن دوستوفسكى . فمثلاً
رأينا مويشكن يفترق عن روجوجين فى محطة السكك الحديدية ، ويتجه
كل منهما فى اتجاه مغاير لاتجاه الآخر ، بيد أن « ديناميات التصادم »

(٨) Lionel Trilling فى كتاب "Morals and the Novel" نشر
The Liberal Imagination نيويورك ١٩٥٠ .
(٩) George Lukacs : Die Theorie des Romans (برلين ١٩٢٠) .

ترغمهما على التحرك فى مسارات ضيقة الى أن يصطدما ويتكرر اللقاء بينهما فى كارثة نهائية .

ويصل مويشكن الى بوابة بيت الجنرال ابانشين حوالى الساعة الحادية عشرة . ويستحق النظر تكرار ذكر الساعة ، لأن الروائى يعتمد على ذلك فى ممارسة جانب من التحكم فى الخطوة الملهوسة لسرده ، وفى غرفة الانتظار يبوح الأمير الذى نزع الآن الى الكشف عن سذاجة حكمته بكل ما فى قلبه لأحد الخدم ، فيشعره بالذهول . وما فعله دوستوفسكى فى هذا المشهد يمثل الحالة التى تثيرنا فيها الكوميديا الى درجة تشعربنا بحالة من الأسى يتعذر التعبير عنه . ومع هذا فانها تظل توصف بالكوميديا ! وأثبت دوستوفسكى أستاذيته فى هذه الناحية ، ويتمتع مويشكن بفقورية الإدراك ، وهى صفة من صفات الملائكة . ففي حضرته نزاح جانباً جميع مفردات الحياة ومقوماتها ، وينتهى أمر التكلم والتدرج فى المعرفة وتكنيك الحديث وما فيه من تمهل وتعتيم . أن كل ما يللمسه الأمير لا يتحول الى ذهب ، وإنما الى شفاقية .

ويقوده سكرتير الجنرال ابانشين : « جامزيلا أرد اليانوفتش أو « جانيا » الى الجنرال . وتمشياً مع مصادفة من المصادفات الكامنة فى الطريقة الدرامية يتصادف أن يكون هذا اليوم هو عيد ميلاد « ناستاسيا » الخامس والعشرين . وقد وعدت أن تعلن فى هذا اليوم قرارها الخاص بالزواج من جانيا . ويؤيد الجنرال هذه الزيجة لأسباب لا يعرفها أحد غيره . ولقد أعطت ناستاسيا « جانيا » صورة فوتوغرافية كبيرة لها ، وقد قدمها لخدمته ، والصورة من بين تلك المقتنيات المادية (مثل صليب مويشكن ومطواة روجوجين) هناك صورة مماثلة تمهد لدخول كاترينا نيقولفنا فى « الشبّاب الخام » لدوستوفسكى ، وتساعد مثل هذه الصور على ربط المتأثرات المتنوعة فى السرد وتخلق منها وحدة متماسكة .

ويحذق مويشكن فى الصورة ، ويراه « رائعة وجسيلة » . والظاهر أنه اكتشف فيها شيئاً أكبر مما أدركه من عرفوا السيدة معرفة فعلية ، وعندما سأل مضيفه روى ما سمعه من روجوجين فى مقصورة القطار فى الصباح الباكر من ذلك اليوم . ومرة أخرى تبدو لنا سقالات عرض دوستوفسكى كأنها شئ دارج ومتكلف ولكن التأثير المستمر لتعامل الذكاء الدرامى مع مادة قد استوعبتها ذاكرتنا استيعاباً كاملاً تحول دون استجماع هذا الانطباع لقوته .

ومشاعر جانيا نحو الخطوبة المقترحة متناقضة . فهو يعرف أن مشروع الزواج قد اقترحه توتسكى وأيضاً الجنرال لدوافع خبيثة ، بل

ومنفرة ، ولكنه متعطش للثروة التى ستنهال عليها من الأوصياء ، وبعد الثانية عشرة والنصف بقليل يغادر أبانشين الغرفة • ولقد وعد بمساعدة مويشكن لكسب عيشه وحته على الإقامة بصحبة أسرة جانيا ، وترك السكرتير هو والأبله فى صحبة الصورة •

« انها صورة احدى المعتزات بنفسها ، أو بمعنى اصح الشديدة الاعتزاز بنفسها ! ولا أستطيع أن أقرر هل هى خيرة وحنون أم لا • آه لو انها كانت خيرة فصعب ، ان هذا قد يصلح كل شيء ! » •

وواصل جانيا كلامه : « وهل ستتزوج امرأة من هذا القبيل الآن » قالها دون ابعاد عينيه المضطربتين عن وجه الأمير •

« لا أستطيع أن أتزوج قط » هكذا قال الأمير : « فانا مريض • »
« وهل يتزوجها روجوجين ؟ هل تعتقد ذلك ؟ » •

« ولم لا ؟ بالتأكيد • اعتقد انه ربما فعل ذلك ثم قتلها فى بحر أسبوع ! » •

وما كاد الأمير يتفوه بآخر كلمة من كلماته حتى رأينا جانيا يرتجف رجفة مخيفة ، بعدها كاد الأمير يبكى •••

ان خلاصة رواية الأبله كلها كامنة فى هذا الحوار المتبادل • فلقد لمح مويشكن لكبرياء ناستاسيا وعرضها المزق ، وحاول الكشف عن لغز جمالها : « ان كل شيء سيكون على ما يرام لو انها كانت خيرة » •

(وهى كلمة يتوجب علينا النظر الى معناها اللاهوتى الشمولى)
لأن صفات ناستاسيا الأخلاقية هى التى ستقرر فى نهاية المطاف حيوات باقى الأشخاص ، فلفظ شعر جانيا بالقوة الهائلة وغير المألوفة لتعاطف الأمير عليها ، وكيف أثبت على نحو غامض ما فى السذاجة من اشارة تساعد على الاتجاه بلا قيد نحو الحلول المتطرفة (الراديكالية) وتردست فى يافوخه فكرة زواج مويشكن بناستاسيا • ولقد صدق الأمير بعدم استطاعته الزواج ، ولكن هذه الحقيقة المادية لن تقيده باعتبارها لا تزيد عن مجرد حقيقة عابرة من عالم الحقائق ، وما دفع جانيا الى القشعريرة لم يكن الخوف على حياة ناستاسيا ، ولكن الأمر يرجع الى شعوره بأنه فى حضرة رؤيا صافية ونبوءة جاءت بغير جهد ، وتنبأ الأبله بمصرع ناستاسيا • فلقد أدرك مقومات شخصيتها والموقف الذى اما أن يكون جانيا (الذى يملك ذكاء ملحوظا) قد عجز عن ادراكه تماما ، أو عمد وعيه المغزوع الى قمعه ، كما يبين لنا من ايماءته الوحيدة - يعنى

القشعريرة المخيفة - التي ترغمنا على التجاوب معها صراحة ،
والاحاطة بكل دقائقها ، وإدراك مستوى الدراما التي حققتها المحاوره .

ثم يذكر لنا طفولة ناستاسيا وصلتها بالباكرة بتوتسكى . وأرجو
المعذرة اذا اضطرت الى تكرار القول بأن التعريف بالخلفية المعقدة يخلق
صعوبات أمام الأسلوب الدرامى . ويرجع مأزق العرض فى الأبله
وبروزه لأن انشاء الأحبوة يكاد يكون قد اقتصر على تقنية العرض
المعتمد على المشاهد (١) على حد قول ألين تيت .

ويخطط توتسكى للزواج من إحدى كريمات ابانشين ، وسيساعد
زواج ناستاسيا من جانيا على تيسير الأمور ، وعلاوة على ذلك ، فهناك
« شائعة غريبة » بأن الجنرال ذاته مفتون بناستاسيا ، وأنه مطمئن لرضا
سكرتيره وحصافته ، ويعد هذه اللمحة ، فقد توافرت لنا جميع الظروف
المحيطة ما عدا شيئاً واحداً له أهمية كبرى فى أحد المواقف الحاسمة بل
وحتى النيودرامية .

وفى فترة الغذاء ، تعرف مويشكن الى مدام ابانشين وكريماتها :
الكسندرا وأوليدا وإجلال . وافقتنت السيدة وبناتها ببقاء سمريرته
وسداجته . وبعد أن شعر الأمير بجاذبية أسنلتون ، روى القصة الشهيرة
- وان كانت مثيرة للقشعريرة - لمحاولة اعدام دوستوفيسكى التى لم
تتم فى ٢٢ ديسمبر ١٨٤٩ ، بعد أن غلفها بغلالة روائية . وقد صنعت
حكاية مماثلة فى العديد من قصص دوستوفيسكى ورواياته ، ولعلها من
الملاح الميزة لأسلوبه التى يلجأ إليها عندما تقتضى الضرورة للتعريف
بشخصه . وما اشبهها بصرخة الحيوان كاساندرافى أجاسمون التى
أعلنت وجود حقيقة مخيفة ثم التعرض لها فى صميم القصيدة ! . وعندما
اختتم مويشكن مونولوجه تحدثه إجلال بالقول : « ولماذا رويت لنا هذه
الحكاية ؟ » . وهو سؤال مناسب ينبىء بما سيعقب ذلك من هجوم على
سر بساطة عقله ، .

ولكن بدلا من أن يجيب الأمير على السؤال فإنه شرع فى الاسترسال
بقص روايتين أخريين (كان قد رواهما بالفعل للخادم وعرفهما القارئ
تبعاً لذلك) وكان آنئذ فى ردة دار ال ابانشين ، وأخيرا قص حكاية
ديكنز صادقة أن أحد أحداث الفواية والمغفرة ادعى أنه وقع
له أثناء اقامته بسويسرا . ولعل دوافع دوستوفيسكى فى تقديم هذه

(١) Allen Tate فى : The Hovering Fly

(The Man of Letters in the Modern world). نيويورك ١٩٥٧ .

الحكايات المتعاقبة غامضة نوعا ، وربما قيل ان فكرة المرأة الساقطة والأطفال الذين اهتموا الى التبرص والمحبة تهيئنا للربط بين المسيح وشخصية مويشكن ، وأيضا لطريقة فهم مويشكن . بيد ان أجاليا تصر على القول (بحق كما اعتقد) بوجود واقع بعينه وراء مسلك الأمير وراء اختياره لموضوعات أحداثيته . ويخفق دوستوفسكى فى الإفصاح عنه ، ولعلنا ندهش ونتساءل هل ترد البلاغة الملحة التى اتسم بها تناول هذه الحكايات الثلاث الى المؤلف وليس الى الشخصية الروائية ، ويزداد استصواب هذا الرأى اذا راعينا كيف مس كل موتيف من الموتيفات التى تناولها مويشكن أحداثا وردت ضمنا فى ذكريات دوستوفسكى الشخصية وهواجسه .

وعندما تأمل الأمير « أجاليا » وصفها بأنها تكاد تتشابه فى الحسن هى وناستاسيا فيليبوفنا . وبذلك جمع اسمى المراتين فى حيز متقارب واضطر الى التحدث عن الصورة مع مدام إبانشين ، مما أدى الى غليان الدم فى عروق جانيا تأثرا بهذا الحمق . ولأول مرة خرجت من فمه كلمة « أبله » ، وشعرنا بوهج هذه الكلمة ، وتكشفت الأمور تماما من خلال السياق الدرامى ، فقد تبين أن ما يعذب جانيا ليس شعوره المتناقض تجاه ناستاسيا فحسب ، التى تزديها عائلته . واندا أيضا حبة لأجاليا . ويستأن جانيا مويشكن فى نقل رسالة اليهنا يتوسل فيها أن تظهر بعض علامات التشجيع له . فلو أن أجاليا جادت عليه بنظرة فانه سيكون على اتم استعداد للابتعاد عن ناستاسيا وتطلعاته الحموسمة للثراء . وعلى الفور تطلع أجاليا مويشكن على الرسالة ، وتذل السكرتير فى حضرة مويشكن . وعندما أقدمت على ذلك فانها أوجت بنشوء شغف عندها « بالأبله » ، وبسر القسوة الهستيرية التى تخيم بقتامة على مسلكها . وبعد ان انفجر جانيا غاضبا من جراء ما تعرض له من حطة ، انبرى للأمير ولعن بلاهته المزعومة ، ولكن عندما احتج مويشكن على ذلك - بأدب - تلاشى غضب جانيا ، ودعا الأمير الى بيته . واتسم الحوار بينهما بذلك التضاد اللفظى المزاح ، والذى برح دوستوفسكى فى التعبير عنه ، فاتصف السرد بالتقطع وبقفزاته من جانب لآخر ، وبالمنقلات المباشرة من البغض الى الحنان ومن الجهر بالصدق الى اخفائه ، لانه كان يؤلف على الطريقة المسرحية ، ويرى تعابير وجوه شخصه وإيماءاتهم ، وكأنهم يؤدون أدوارهم على المسرح . وعندما سارا سويا نظر جانيا بوحشية الى مويشكن ، وكان يقصد بدعوته الودودة كسب الوقت ، فقد يكون للأبله بعض النفع . فالتعابير عن

التفاعلات لا تغيب عنا قط ، وتنعكس آثار الجو المحيط بالشخص على لغة السرد ، فدوستوفسكى نموذج للروائي الذى تتعين قراءته مع الحرص على الالتزام الدائم بتخيل ما يجرى وكأننا نرى ما يروى بأعيننا .

ولقد بلغنا الآن بعد الظهيرة ، وبیت جانیا أشبه ببرج من أبراج يابل التى اشتهر دوستوفسكى بتصويرها ، والتى تنطلق من حجراتها الباردة جحافل الشخصيات كأنها خفافيش مبهورة البصر ، فمن بينها الكتبة فى دوائر الحكومة من السكارى والطلبة المفلسون والخياطات الجائعات والعدائى الفضليات المعرضات لأخطار الذئاب ، وأطفال ذوو عيون واسعة ، انهم سلاله « نيل » الصغيرة وكل باقة الشخصيات التى اتحفتنا بها ديكنز ، وتحفل بهم الرواية الأوربية والروسية ابتداء من أوليفر تويست (ليدكنز) حتى ماكسيم جوركى ، فهم ينأمون على « كنبات كهنة مغطاة بأبسطة مهلهلة » ، ويتناولون العصيدة التى تحتوى على نسبة كبيرة من المياه (المخففة) ويحيون فى رعب دائم من الملاك والمرايين ، ويتقاضون أجورا زهيدة مقابل غسل الصحون أو استنساخ المستندات الرسمية ، ويضعون عائلاتهم ضخمة تثير الفزع فى جو مقم بالكتابة ، انهم الأصاغر الذين كتبت عليهم اللعنة فى جحيم المدن الكبيرة التى يباق إليها ديكنز وأوجين سو أتاباعهما الكثيرين ، وما أضافه دوستوفسكى الى هذا التقليد هو الكوميديا الأقرب الى الوحشية التى تتبع من الحطة ، وتصور امكان اسماع صوت الحقيقة بوضوح من أفواه الأطفال ، من خلال الرواية وأيضا من خلال الكتب المقدسة .

والفى مويشكن نفسه وسط خلوة من الشخصيات المستحدثة مثل والدته جانيا وشقيقته فارفارا وأخيه كولييا - وهو من المراهقين القذرة الذين أحسن دوستوفسكى تصويرهم ، ولا ننسى بليتسين (المعجب بفرافارا) والدعور فرويشنكو (وهو من السكارى) (*) ووالد جانيا والجنرال ايفولجين ، وهو من أفضل الشخصيات التى أحسن رسمها واطهار إنسانيتها فى رواية الأبله ، وقدم ايفولجين نفسه على أنه متقاعد سيئ الحظ فى نفمة تحمل طابع السخرية الممزجة بالبطولة ، وتضمم ذكرياته كل شيء بلا استثناء ابتداء من الأحداث « المفبركة » الى الأخبار (البايته) من صحف أمس . وعندما يكتشف أمره أو يوضع فى كورنر ، أو يزداد تضيق الخناق عليه وكشف زيف كلامه ، يضطر هذا

(*) ال Mickawbes . وفى كلمة لم استدل على معناها .

الفالسثاف (اشارة الى بطل مسرحية شهيرة لشكسبير) يضطر الى الاشارة بأسى الى حصار مدينة « كارس » والرصافات التي هازالت ياقية فى صدره ، وساعد وجود مويشكن على اضطلاع به دور العامل المساعد فى الكيمياء • فبمجرد لمسه لآى موضوع تتوهج مختلف الأشخاص وتتحول الى بريق متالىق • فطبيعته منفتحة لكل تأثير ومن هنا يجيء سحره الذى يسهل درمته ، وتتحدد قيمة كل شخصية بمقدار علاقتها بالأمير وبقاى المخلوقات الأدمية ، وان كان لكل منها هويتها الخصوصية التى يمكن التعرف اليها والتأكد من طهارتها •

وانطلق جانبا وعائلته يتحدثون عن مسألة زواج ناستاسيا وغادر مويشكن الخرفة ، وسمع جرس الباب :

« وخلع الأمير سلسلة الباب وفتحه ، وتراجع للخلف مندهشا عندما بوغت برؤية ناستاسيا فيليبوفنا ، وتعرف عليها على الفور من صورتها الفوتوغرافية التى شاهدها قبل ذلك ، وتوهجت عينها بالغضب ونظرت اليه » •

وهذه أول الأحداث المفاجئة (*) التى تمحورت الرواية حولها • وجمع دوستوفسكى أبطال شخصه لتقديم « مشهد ضخم » (عليك أن تقارن هذا الجمع الخاص برواية الأبله بالجمع الذى ضمه دار ستافروجين فى رواية المسوس ، والمؤتمر الذى التقى فى صومعة الأب زوسيم فى رواية الأخوة كارامازوف) • ولا يقطع الحوار الا عندما تتداخل معه ارشادات المسرح القليلة المتفرقة (مثل توقف جانبا بلا حراك وهو يشعر بالهلع » - وتبادل فاريا وناستاسيا نظرات غريبة فى مخزاهما •

ويمزق جانبا بين الشعور بالنفص والشعور بالاضطراب ، ويتصاعد شعوره باليأس ويتحول الى التشنج عندما يدخل أبوه مرتديا زى السهرة ، ويشرع فى رواية احدى المغامرات التى وردت فى الصحف ، وينسب هذه المغامرة لنفسه • وتكشف ناستاسيا أمره بقسوة ، وتكشف ما فيها من زيف • وتتماثل هى وأجلايا فى اندفاعها الهستيرى ، وفى حالة القلق الكامنة فى طبيعتها والتى تنفس عنها بالكشف عن النواحي المثيرة للسخرية فى نفوس الآخرين ، « وفى هذه اللحظة ، سمع صوت طرق عنيف على البوابة الامامية كاد يهشمها » • وفى الدخول الرئيسى الثانى نرى روجوجين وهو يتقدم مصحوبا بنفر من الأوباش والطفيليين

الذين وصفهم دوستوفسكى بالكورس ، أو لعله يقصد البطانة . ويصف روججين « جانيا » بيهودا (ولعله يقصد بذلك استحثاثنا على ادراك القيم الرمزية المرتبطة بمويشكن) ولقد جاء روججين لكى يستغل شح جانيا ، وكى يشتري منه ناستاسيا ، ومن الجوانب الأخاذة فى أحبوكة الرواية اشعارنا أنه اذا باع جانيا « ناستاسيا » فى مقابل العملة الفضية التى سيقاضاها من روججين ، فإنه سيكون قد خان مويشكن . ولا بد أن يلاحظ أن ما نلقاه من صعوبة فى ادراك جميع مستويات حركة الأحداث عند قراءتها الأولى يمكن أن يقارن بالمصعوبات التى نواجهها عندما نستمع لأول مرة الى مقطوعة معقدة من الحوار الدرامى فى المسرح .

وتناوبت لهجة روججين المتشنجة بين الكبرياء الحيوانى ، وشيء أشبه بالشعور الحيوانى بالاذلال ، وقال : « لا تتخلى عنى ياناستاسيا فيليبوفنا ، التى أكدت له « بنبرة متعالية ساخرة » عدم وجود نية لديها للزواج من جانيا ، ولكنها استحثته - رغم ذلك على اعطائها مائة ألف روبيل ، « وشعر جانيا بالفزع من هذه المزايدة » مما حدا به الى استهجان سبلك ناستاسيا ووصفها « بالمخلوقة قليلة الحياء » . وأفلت الزمام من جانيا وكاد يضرب شقيقته فاريا .

ولكن فجأة أمسكت يد أخرى بيده . وكان الأمير هو الذى حال دون حدوث هذه الصبغة ، وقال باصرار مصحوب برجفة واضطراب : « كفى ! كفى ! » وصاح جانيا « هل تنوى اعتراض سبيلى الى الأبد لعنة الله عليك ! » وخفف من قبضته على فاريا ولطم وجه الأمير بمنتهى قوته .

وتصاعدت صيحات الفزع من كل حذب وصوب ، واصغر وجه الأمير ، واقترب من لون وجوه الأموات ، وأصدق ببصره فى وجه جانيا ونظر اليها نظرة عتاب ووحشية غريبة ، وارتجفت شفتاه ، وحاول عبثا تجميع بعض الكلمات ، ثم التوى فمه وتحول الى ابتسامة غير مناسبة لهذا المقام .

وقال فى نهاية الأمر : « كل شيء على ما يرام ، ولا داعى للمبالاة بى . غير اننى لن أسمح لك بضربها » . وبغته لم يعد يحتمل هذا الموقف وأدار وجهه ناحية الصائط ، وأخذ يهذى بكلمات غامضة وثبرات متقطعة : « آه . كم ستشعر بالخجل مما فعلت فيما بعد ! » .

هذه فقرة من أعظم الفقرات التى تضمنتها رواية الأبله ، بل ويحق فى تاريخ الرواية ، ولكن كيف يستطاع التوثق من فقرات بالذات

لو كانت معتمدة - كما يحدث فى الشعر أو فى المقطوعة الموسيقية -
على العمل الفنى فى جملة على أقل تقدير ؟

ورأى جانبا بفطرته الحيوانية المذبذبة ، أن غريمه الحقيقى هو
الأبله وليس روجوجين . فالشخصية الكامنة وراء ما بينهما من صدام
ليست ناستاسيا ، ولكنها اجلايا ، برغم عدم وعى جانبا أو مويشكن
وقبل الأمير الصفعة مثلما كان سيفعل المسيح لو وضع فى نفس الموقف .
وقسر روجوجين هذا الرمز صراحة بأن وصف (مويشكن) « بالحمل »
ولكن على الرغم من أن الأمير قبل المسامحة ، إلا أنه لم يكن قادرا على
تحمل اشراكه فى ألم جانبا واذلاله . فلقد أصبح شريكا بحكم شعوره
بما يجول فى خاطر اجلايا . ويدت حيازته لقدر كبير من الحقيقة كانتها
لمسة من الخطيئة ، ومرة أخرى نلاحظ كيف يساعد اقتراب روجوجين
على شحذ بصيرة مويشكن . إذ كان الشقاء الذى وفق الى ادارة وجهه
نحو الحائط مكونا من تركيبة من الشعور النبوى المسبق بالأوجاع التى
سيلاقها مستقبلا ومن مشاعره تجاه جانبا . وعطينا الا ننسى التلميح
الى تأثير الصرع فى نظره الوحشية الغريبة ورجفات شفتيه .

وشاهدت ناستاسيا الواقعة ، وشعرت بمشاعر جديدة تملكها :
« فهل كان دوستويفسكى يضغط على أيدينا بعض الشيء ؟ » وتساءلت
مشيرة الى الأمير : « الواقع اننى اعتقد أنه لا بد أن أكون رايته فى
مكان ما ! » ، وهى لمسة رائعة ! وتوحى بالقرابة الخفية بين الأبله
والأمير الآخر الذى رآته ناستاسيا يحدق من وراء تماثيل الكنيسة .
وسألها مويشكن : هل هى حقا من نوعية النساء التى تظاهرت بانتمائها
اليهن . وتهمس ناستاسيا فى أذنيه بأنها ليست كذلك ، وتدير ظهرها
لمغادرة المكان ، وفى هذه اللحظة يحتمل أن تكون قد فاهت بالحقيقة ،
وإن كان ما قالته لا يزيد عن جزء من الحقيقة . فروجوجين يعرف
ما بقى من هذه الحقيقة . وفى ديكالكتيك صلته بمويشكن من الحقائق
الضرورية اهداء كل منهما الى أحد النصفين المتقابلين للصكمة ! .
فروجوجين يعرف شيئا آخر عن ناستاسيا ويقدره بمائة ألف روبيل ،
ويندفع بصاحبة توابعه للحصول على المال .

وإذا تذاكرنا الأحداث الطارئة والضغوط التى تم فى ظلها تأليف
الجزء الأول من « الأبله » ، فأننا ندمش لما فى تناول دوستويفسكى من
دقة ووثوق ، فالإيماءة المبالغية كصفع جانبا للأمير ، وصفع شاتوف
لستافروجين وانحناء زوسيم لديمترى كازامازوف هى من التعابير
القاطعة التى لا يمكن احلال تعابير أخرى محلها . وبعد الإيحاء ، يسود
الصمت الموقت ، وعندما يستأنف الحوار يكون احساسنا بالقيم السلوكية

والصلة بين الشخص قد تبدل . فعندما يشتد التوتر تتجاوز الكلمات الخارجية من الشفاه دورها وتتحول الى حركة بدنية ، كأن تتحول الى صفحة أو قبلة أو نوبة من نوبات الصرع . وتشحن الكلمات سياقها بالقوة الدافعة وبالعنف الكامن فيها ، والایماءات بدورها مذهلة ، كما يبين من تذبذبها داخل كلمات اللغة على نحو مختلف عن الواقع المادى عند التعبير بها عن أحداث ابتعدت بعدا كافيا عن لحظة وقوعها ، واتخذت شكلا قريبا من التخيلية المتفجرة أو الكناية أو الاستعارة المنطلقة من قوة دفع تركيبية المفردات (واننى أقصد التركيبية بأوسع معانيها ومتضمناتها) ومن هنا جاء الطابع المتناقض والمهلوس لتعابير دوستويفسكى عن الأشياء المادية ، بحيث يصعب تحديد هل عبر دوستويفسكى بالكلمات أم بالأفعال ؟ ويؤكد تردنا فى هذا الشأن مدى ما ذهب اليه الحوار عنده من الاقتراب من التشخيص الدرامى ، فمن حقومات الدراما قدرة الكلمات على التحرك ، وقدرة الحركات على الافصاح عما يعبر عنه بالكلمات .

واتجاوز بعض أحداث وتعقيدات تالية تخص عائلة جانيا . فحوالى التاسعة والنصف مساء ، يصل الأمير مويشكن الى سهرة ناستاسيا ، على الرغم من عدم تلقيه أية دعوة للحضور ، الا أنه انجذب الى الأحداث المضطربة الأشبه بالدرود . فالجنرال ابانشين وتوتسكى وجانيا وفريديشكو وضيوف آخرون ينتظرون على أحر من الجمر القرار الذى ستتخذه ناستاسيا عن الزواج . اذ يقال ان روجوجين ينتقل خلسة داخل المدينة ، ويقترح الطبول باحثا عن بعض المال ، ويمثل بيت ناستاسيا الطابع الذى تميز به دوستويفسكى ويصلح: التقديم العروض المسرحية ، اذ يبدو كأنه لا يضم أكثر من جدران ثلاثة ، الى جانب انفتاحه للاقتحاضات الطائشة لروجوجين أو لغزوات الأمير الصامتة . « ويقترح فريديشكو للتغلب على الوقت العصيب اقامة مباراة جديدة وشديدة الامتاع » (وكانت هذه المباراة تجرى فى الواقع بين الفينة والأخرى اiban ستينات القرن التاسع عشر) ، ويطلب من كل ضيف بالتناوب قص أسوأ فعل أقدم عليه فى حياته . « ويلاحظ توتسكى » ان هذه الفكرة الغربية ما هى الا وسيلة مبتكرة للمفاخرة والتباهى » . ويسحب فريديشكو الورقة الاولى فى المسابقة ، ويقص حكاية حادث سرقة تافه سمح فيه لنفسه بالقاء اللوم على خادمة سيئة الحظ ، وكانت هذه الفكرة (التيما) من لوازم دوستويفسكى ، اذ عاودت الظهور فى مظهر أكثر إثارة للاشمئزاز فى رواية المسوس . وبعد أن استثير ابانشين عندما وعدت ناستاسيا بكشف سر خصائص من حياتها قص حكايته . وهى حكاية مستمدة على نحو لا يقبل الشك من رواية بوشكين

« ملكة البستوني » ، والتي تأثرت بها رواية دوستوفسكى السابقة « المقامر » ، ويعترف توتسكى بعد ذلك بدعاية قاسية أدت على نحو غير مباشر الى موت صديق يافع .»

وتساعد الحكايات الثلاث على تلييد غيوم الصراحة الهستيرية التي ستقربنا من أعظم ذروة تخطر على البال ، انها صور مجازية وتأملات مصغرة لقناول دوستوفسكى الكبير لقضية الخير والشر في عالم الرواية ، ويسر له ذلك سد فجوة فراغ الأحداث الذي لا مفر من وقوعه ، بيد أن توتسكى بعد أن فرغ من حكايته حل الدور في المباراة على ناستاسيا . وبدلا من أن تروى حكايتها فانها آثرت استجواب مويشكن بطريقة صريحة مباشرة :

« هل أتزوج أم لا أتزوج ؟ افنى سأستجيب لقرارك مهما كان ، واصفر وجه توتسكى ، وأصيب الجنرال بالخرس ، ودهش جميع الحاضرين ، وعمدوا الى الصمت . وجلس جانيا ملتصقا بكرسيه .»

وبما أشبه الفقرات المنثورة بين سطور الحوار بالفقرات المختزلة التي تتخلل المشاهد المسرحية ، والتي تساعد على تثبيت المفثلين في موضعهم . وكما قال مرشوفسكى : « الحكاية شيء والنص شيء آخر . ولكن بالامكان القول بأن ما يكتب بالأحرف الصغيرة بين السطور أشبه بالتعاليم الارشادية في الدراما . فهي التي تقسم للمشهد ، ومن المقومات التي لا غنى عنها للمسرح ، عندما يدخل الممثل أو يبدأ في الكلام فتبدأ المقطوعة التمثيلية (٢) » .

وتساءل الأمير بصوت خافت : « تتزوجين من ؟ » فقالت ناستاسيا : « جرافيلاردليونفتش ايفولجن » وكان صوتها ينم عن التصميم وعدم التحيز ثم مرت ثوان قليلة من الصمت التام ، وجاوب الأمير الكلام ، ولكنه عجز عن نطق الكلمات ، وكان ثقلا كبيرا وضع فوق صدره كاد يخنقه .»

فهمس في النهاية ملتقطا أنفاسه بصعوبة : « لا . لا تتزوجيه » وشرحت ناستاسيا موقفها فقالت انها قد وضعت مصيرها في يد الأبله ، لأنه أول انسان قابلته ووهب باخلاص حقيقى للروح ، وعلى الرغم من الأهمية الأساسية لهذه العبارة للمفارقة التي استندت اليها الرواية (المساواة بين السذاجة والحكمة) الا أن الجهر بها بدا بعيدا

Tolostoi as Man and Artist : D. S. Merezhkovsky. (٢)

(مع مقال دوستوفسكى - لندن ١٩٠٢) .

عن الانصاف . اذ يعد جانب الفضل عند ريجوجين مقابلا لشمائل مويشكن ، ويكاد هذا التقابل يقترب من الاطلاق ، ويعنى اسمه الأول باللغة الروسية « عذراوى » . وبعد أن استمعت ناستاسيا الى نصيحة الأمير تخلت عن وعدّها ، فهي لن تتزوج ثروة توسكى ، ولن تقبل لألى الجنرال ابانشين . « وسأتنازل عنها لكى يهديها الى زوجته ! » وغدا ستستهل حياة جديدة :

« وفى هذه اللحظة يرن جرس البوابة بعصبية دالة على الغضب ، ويسمع طرق شديد عليها يتشابه تماما هو والطرق الذى أزعج الصمبة فى بيت جانبا اثناء فترة بعد الظهيرة : « آه آه . فلقد بلغنا الذروة فى نهاية الأمر وكانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة والنصف » . هكذا صاحبت ناستاسيا فيليبوفنا : « أرجوكم الجلوس ، أيها السادة : فثمة شىء ما وشيك الحدوث » .

فالأحداث التى بدأت فى الساعة التاسعة من ذلك الصباح تتحرك نحو حل ميلودرامى لعقبتها ، أما ما يتبع فيستحق إعادة القراءة بدقة وامعان لأنه يعد من أعظم الأحداث اتصافا بالروح المسرحية فى الرواية الحديثة .

يدخل ريجوجين فى صورة وحشية وكأنه مصاب بالدوار . فلقد أحضر معه المائة ألف روبيل ، ولكنه يتوسل الى ناستاسيا فى موقف شبيه بمن « ينتظرون الحكم بالاعدام » وتعتقد ناستاسيا أن مطلبه الغشيم يتسم بطابع الاخلاص ، لأنه يمثل الماركة المسجلة للهوس الجنى الذى يخضع له كل من توسكى وابانشين ، ولكنه يغلفه بخلاف براق من حلو الشمائل ، واتخذ نقد دوستوففسكى الاجتماعى فى هذا الموقف طابعاً أشد ، لأنه جاء مضمرًا . وتستدير ناستاسيا الى جانبا ، وتشعر بالغيط من مظهره الذليل لجلوسه مشلولا فى كرسيه ، ولكى تضخم من بشاعة انعان جانبا للزيجة المقترحة ، فانها تصف نفسها « بخليلة ريجوجين » وتعرب عن دهشتها وتتساءل « ولماذا لم يتقدم لخطبتى أيضاً حتى فريديشكو . ولكن هذا « الجلف » له عين نفاذة ، فقد أخبرها بهدوء « أن مويشكن قد يقدم على هذه الفعلة . ولقد أصاب القول ، اذ تقدم الأمير طالبا خطبتها :

« أرى أن هذا المطلب يشرقنى ، ولكنى لن أشرفك ، فانا لا شىء ، فلقد قاسيت ، ومررت بجهنم وخرجت منها طاهرا ، وهذا يعنى الكثير » .

وترد عليه بسرعة : « أن مثل هذه الأفكار منقولة عن الروايات ، وأن ما يقال عن احتياج مويشكن الى معرصة أكثر من حاجته الى زوجة

تول صحيح ، ويجب أن تكون حاسما ، • غير أن ما قالته لم يلحظ في خضم الصخب المتصاعد • ولجا دوستوفسكى لتثبيت عرض الأمير الى رسالة غدت مبنذلة حتى في الميلودراما الدارجة المعاصرة • فقد أخرج الأبله رسالة من جيبه ، وبعد أن كان في الصباح مضطرا الى استدانة ٢٥ رويل من آل ابانشين ، كشف أنه وريث لثروة هائلة • وعلى الرغم من أن الخبطة يتعذر الدفاع عنها - عقلانيا - أو أرجاعها الى أحبوكة الرواية ، الا أنها نجحت بفضل تكشف الأحداث المحيطة بها • فلقد اتسم الجو بتطرفه وبالفوضى التي تقترب من بلوغ الحدود القصوى للسلوك مما أدى الى تقبلنا تحول المعدم الى أمير ، وكأننا نشهد أحد المشاهد في مسرح دوار •

وتتوقد ناستاسيا في نوبة تجمع بين الضحك والشعور بالكبرياء والهستريا • وحافظ على التفريق بين مختلف ظلال المشاعر خلال الموقف برمته ، فقد احتدم غيظها وخرجت عن طورها ، وتظاهرت بالابتهاج لأنها ستصبح أميرة بمقدورها الانتقام من توتسكى أو عدم مرافقة الجنرال ابانشين الى الباب • ولا يجارى دوستوفسكى في براعته في هذا النوع من المنولوجات شبه الهاذية ، والتي يترافق فيها الأدميون حول أرواحهم ، وأخيرا يتمكن رودجين من الفهم ، ولا يمكن الخطأ في تقدير مدى إخلاصه واشتهائه لناستاسيا •

ففرك يديه ، وانبعثت صيحة من أعماق روحه •

فقال للأمير : « سلمها بالله عليك ! » •

ويدرك مويشكن أن افتتان روجوجين هو الأقوى ، وأنه من الناحية الفزيائية أصدق من تعلقه بها ، ولكنه يخاطب ناستاسيا مرة أخرى :

« انك تتمتعين بالكبرياء ياناستاسيا فيليبوفنا ، ولعلك عانيت كثيرا بالفعل مما جعلك تتخيلين نفسك امرأة مذنبة من الميؤوس منه تكفيرها عن خطيئتها » •

ولكن لعل ذلك ليس كذلك • ان احساسها بالخسة انما يرجع الى ضخامة ملفها (أو وفرة الوقائع الموجهة ضدها) • ويدمى الأمير ويتساءل الا يصح القول بأن الكبرياء لا تحقق أخلص متعة الا عند الشعور بلعن الذات ، وبذلك مس مويشكن أحد الموتيفات الرامزة في سيكولوجية دوستوفسكى ، ويساعد وضح ملاحظته ونقاؤها على انتشال ناستاسيا من انتشائها من الاعتماد عن العقل • وتقفز من الكنبه :

وصاحت : « هل اعتقدت اننى اقبل عرض هذا الطفل الطيب لكى
أدبر حياته . هل حدث ذلك ؟ لعل هذا الأسلوب هو أسلوب توتسكى
ولكنه ليس أسلوبى . فهو مفتون بالأطفال » .

وهنا تشير بقسوة خبيثة الى أن توتسكى قد كشف عن اهتمام
شيقى بها عندما كانت فتاة صغيرة . وبعد أن صرحت بعدم شعورها
بأى استحياء باق ، وأنها كانت محظية لتوتسكى ، غانها تامر الأمير
بالزواج من أجلايا . ولم يذكر لنا دوستوفسكى كيف امتدت الى هذه
الفكرة ؟ فهل هى تستسلم بقلب صاف برىء لبلغضها لجائيا ؟ أم هل هى
سمعت شيئا ما عن الانطباع الذى تركه الأبله عند آل إبانشين ؟ لسنأ
ندرى . ولكننا نقبل حقيقة أنه فى خضم الأحداث يمر شخصو الرواية
بلحظات يشعرون خلالها بالقدرة الكاملة على الاستبصار ، وتكشف
الكلمات المنطوقة عما خفى من أسرار .

ويقتنع روجوجين بأنه كسب الميابة ، ويستعرض نفسه أمام
ملكته ، بعد أن انقطعت أنفاسه من تأثير الاجهاد والاشتقاء . وييكى
مريشكن ، وتسعى ناستاسيا للتخفيف من أشجانه باضفاء صورة
درامية على خستها . ولكن عليها أولا أن تصفى الأمور هى وجائيا
وأولياء نعمته . فلقد كانت تزحف من خلال مثل هذا الحمق الروحاني
فى تلك الليلة الليلية بحيث بات عليها ارغام شخص آخر على الزحف
بجسمه . وستتدف بمبلغ المال الذى قدمه روجوجين (١٠٠٠٠ روبل)
فى النار ، فاذا استطاع جائيا التقاطها فانها ستكون من نصيبه .

لقد استحضر دوستوفسكى الحد الأقصى لقوة الكلمات ، ونجح
فى هذا المشهد بأشعار القارئ بالغليظ ، ولعل جذور هذا المشهد تمتد
الى بالاد شيللر (*) . ومما يثير الدهشة أن يتشابه هذا المشهد هو
وحادث وقع بالفعل فى أحد بيوت الهوى فى باريس فى ستينات القرن
التاسع عشر . فلقد استقبلت هذه السيدة أحد المعجبين الذين تزديهم ،
وطلبت منه تأليف فريق من الأفراد الراغبين فى مضاجعتها والقادرين
على دفع ألف فرنك ، وأن تستمر المضاجعة طوال فترة اشتعال النار .

ويصاب ضيوف ناستاسيا بالذهول من جراء هذه المحنة كتهم
نوموا مغناطيسيا ، وعجز ليديف عن السيطرة على نفسه ، الى حد
تهديده بوضع رأسه كلها فى النار ، وصاح : « ان لدى امرأة عرجاء
و ١٣ ولدا ، ومات أبى من الجوع فى الأسبوع الماضى » . وكان هذا

الاعتراف كاذبا ، ولكن صوته تشابه ونواح من حلت به اللعنة . ووقف جانبا مشدوها وعلى وجهه ابتسامة حمقاء تعلو شفقتيه الشاحبتين الأشبه بشقاء الموتى . والوحيد الذى شعر بالتهلل هو روجوجين . فلقد رأى فى هذا العذاب دليلا على وحشية روح ناستاسيا وشذوذ سيطرتها وتسيدها . وعرض فردشنيكو التقاط الأوراق الماكية من النار بأسنانه . وتساعدت شدة اتصاف هذا الاقتراح بالحيوانية على تأكيد وحشية أخلاقيات المشهد وسيكولوجيته . ويسعى فريدشنيكو لجذب جانبا ناحية النار ، ولكن جاتيا يدفعه جانبا ، ويشرع فى مبارحة الغرفة ، وبعد أن خطا خطوات قليلة أغمى عليه . واستعادت ناستاسيا رزمة الروبيلات ، وأعلنت منحها له . ويقترب الفصل والامه من النهاية (ولقد بنيت نظرياتنا فى الدراما على القرابة الجذرية بين كلمة دراما وكلمة ألم) وتصيح ناستاسيا : « لم ننصرف يا روجوجين ، والى اللقاء أيها الأمير . لقد رأيت رجلا لأول مرة فى حياتي » .

ولقد طرحت هذه العبارة متحدية للغاية التى أسعى إليها . فليس هناك مثل آخر فى الرواية أقدر على إثبات أوصاف الاعتماد على الترجمات فى أى بحث جادة ، وابتعاده عن تحقيق الهدف . فلقد ضمت كل من ترجمة كونسطنس جازنيت (من الروسية الى الانجليزية) والترجمة الأخرى التى اشترك فيها ثلاثة من الأعلام (*) العبارة الآتية : « لقد رأيت رجلا للمرة الأولى فى حياتي » وهذه الترجمة تفتى بالغاية بقدر كفاف فهى تدل على أن ناستاسيا قد اعترفت بتقديرها للأمير مويشكن . وبالمقارنة يبدو الأنميون متوحشين وغير كاملين . أما القراءة البديلة (التى تعرفت عليها من أحد العلماء الروس ، فانها تقدم متضمنات أخصب وأكثر تناسبا والمعنى . ففى هذه الليلة الغظيفة ، شاهدت ناستاسيا رجلا (بالمعنى الحرفى للكلمة) لأول مرة . فلقد شاهدت النبالة والفساد فى أقصى حالاتهما ، وتعرفت على مدى الامكانات الكامنة فى الطبيعة البشرية .

وتندفع ناستاسيا وروجوجين وسط صخب تحيات الوداع . ويهرع مويشكن خلفهما ، ويقفز الى زلاجة ويقودها وراء الترويكات المنطلقة . ويعمد ابانشين الذى بدأت روحه الماكرة فى التمعن فيما قيل عن ثروة الأمير وتلميحه لناستاسيا المتعجرفة بأن عليه أن يتزوج أجاليا يعمد الى السعى عبثا لثنيه عن عزمه . وتخف الضوضاء وتتراجع القوضى . وفى أحد التذييلات فى الفجر الباكر ، وكانت هذه عادة

(*) Mousset و Luneau, Scholezer (من الروسية الى الفرنسية)

تميز بها الاخراج المسرحى الرومانتيكى يرى فوتسكى وبتيستين وهما يهيئان على وجهيهما متوجهين الى بيتيهما ، ويتحدثان عن مسلك ناستاسيا المتطرف . وعندما يسدل الستار يرى جانبا مسئلتيا على الأرض ، وجانبه الأوراق المالية المتفحمة ، ويتسابق الأبطال الثلاثة للدراما فى طريقهم الى ايكاتيرينهورف ، ويخفت صوت أجراس القروىكا على البعد .

هكذا كانت الأربع والعشرون ساعة الاولى لمويشكن فى سان بطرسبورج ، وأضيف البول دون سعى للحكم بهل تعد الفكرة التى ساذكرها مناسبة أم لا ، بأن هذا الجزء من الأبله قد كتب أثناء اضائة الروائى بنويتين عنيفتين من نوبات الصرع .

وتثبت اية قراءة جزئية للنص ان دوستوفسكى كان يعتقد ان الصيغة الدرامية هى اقرب الصيغ الى حقائق الموقف الانسانى . وسأحاول للتهوين من هذه المسئلة أن أبين كيف أدرك منظوره التراجيدى من خلال استراتيجيات الميلودراما وأعرافها . غير ان الميول الأساسية واضحة فى هذا الجزء الأول من رواية الأبله . فلقد ثبت ان الحوار كانت له الاولوية عند دوستوفسكى الذى اهتمدى بالمثل الى ذرى الابيسود (مع استعمال مصطلح ألين تيت) ففى كل من بيت جانبا وسهرة ناستاسيا قدمت عناصر الحركة الدرامية والبلاغة ، وكان بينهما هوية . وبمقدورنا أن نكتشف وجود كورس ومدخلين رئيسيين وإيماءة متصاعدة (الصفة والمحنة التى ولدتها النار) ومخرج ابتدع لكبح جراح القوة الدافعة للدراما بأقصى حد يمكن بلوغه . وفى مباشرة هذه الرواية واكتمال حيويتها (والتى يميل النقاد الروس الى تنبيهنا اليها) ، فانها لا تماثل الامتياز فى التعبير الشفوى ، فالحوار عند دوستوفسكى يناظر الحساسيات والتقاليد فى المسرح ، ويلاحظ مرشوكوفسكى (٣) « انه فى بعض الاحيان يبدو وكان دوستوفسكى لم يكن يكتب تراجيديا ، ولعل هذا يرجع الى ان المظهر الخارجى للسرد الملحمى ويعنى السرد فى الرواية ، كان بالصدفة الأسلوب السائد فى أدب عصره . وايضا لعدم وجود مسرح تراجيدى يتناسب مع عظمة مبدعاته . والاكثـر من ذلك ، لعدم وجود متفرجين قادرين على تقديره » . ولن اختلف فى كل ما قاله مرشوكوفسكى الا فى استعماله لمصطلح « السرد الملحمى » .

وأدت استعانة دوستوفسكى بالأساليب الدرامية واستاذيته فيها الى عقد مقارنة بين عبقريته وعبقرية شكسبير . وبالحال من مقارنة

(٣) نفس المصدر .

من الصعب التمسك بها ما لم يبين الناقد بالنتيجة ثم يتراجع الى البداية ، ويناسب الاختلاف الهائل في المادة الفنية الوسيطة (بين المسرح والرواية) . أما ما بوسعنا أن ندركه ضمنا فهو أن دوستوفسكى قد حقق اعتمادا على تناوله الخالص للمصيغ الدرامية مواقف تراجيدية مشخصة ودرجات من الاستبصار في الدوافع الانسانية تذكرنا بالمنجزات الشكسبيرية أكثر من تذكرتها لنا بالروائيين الآخرين . وإذا التزمنا بالتركيز على عدم القدرة على مقارنة الشعر الشكسبيرى والنثر عند دوستوفسكى سيكون بمقدورنا القول بأن الحوار عند الكاتبين كان السبيل الأساسى لتجسيم الرؤية الفنية . وتعد المقارنة بشكسبير من المقارنات التى كانت ستصادف هوى عند دوستوفسكى . فلقد كتب فى مذكراته عن رواية الموسوس بأن واقعية شكسبير ، مثل واقعيته ، لم تكن مقصورة على مجرد محاكاة عالم الحياة اليومية . « فشكسبير نبى أرسله الله لكى يعرفنا سر الانسان والروح الانسانية » وليس من شك أن دوستوفسكى قد قصد بهذه الإشارة تصويره لنفسه . ويساعد التباين بين هذا الرأى وتنديد تولستوى بشكسبير على الاستنارة من كل ناحية .

ويتمثل فى الصلاحية للتشبيه - ولا أكثر من ذلك - ما يقال عن وجود تماثل بين دوستوفسكى وراسين . فمن الحق القول عن الكاتبين كليهما انهما عبرا من خلال الأفعال الدرامية والبلاغة الدرامية عن حدة البصيرة فى الظلال المختلفة للوعى وتعددية أشكاله . نعم لقد جهم راسين ودوستوفسكى تجسيدا مشخصا علمهما الفذ بالنفس وكانا قادرين على التعبير عن فروضهما عن أفعنة اللاشعور اعتمادا على الصدام بين العقل وحججه .

واستمدت هذه المقارنات سلطانها غير المكتمل من ادراك وجود قيم ومعان وأحداث جارية من نوع انقراض من أدب الغرب ، بعد أن ولى عهد التراجيديا الاليزابثية والكلاسيكية الجديدة ، وظهر فى روايات دوستوفسكى . وبالقدر درج اسمه بين « الدراميين » فى التراث العريق . فله توافر له استعداد لا يخطئ ولا ينضب لمعرفة الفكرة الدرامية ، وضحي بالمطالب الصغرى للاحتتمالات التى تتفاوت بين الصحة والبطلان فى سبيل وحدة الحركة الدرامية . وواصل سيره وهو يشعر بالتسديد وعدم المبالاة باللامحتملات الميلودرامية والمصادفات وجسامة التوسائل التى سيتبعها لبلوغ هدفه ، إذ كان ما يهمه هو الحقيقة وروعة التجربة على ضوء حرارة الصراع ، وكانت وسيطته الفنية الدائمة هى الاتصال المباشر والحوار بين روح وأخرى أو نفس وأخرى .

من ناحية البناء ، تعد رواية الأبله أبسط روايات دوستوفسكى .
 فهي تتبع مخططا واضحا ، ابتداء من التمهيد الى نبوءة مويشكن وحتى
 حدوث جريمة القتل الفعلية . فالرواية تطرح على نحو نموذجى مباشر
 المعضلة التقليدية للبطل المأسوى . ونرى فيها الأمير يجمع بين السذاجة
 وارتكاب الذنب ، ويعترف لايفجينى بأفولفتش : « انى مذنب ، وأعرف
 ذلك . . أعرف ذلك . . ولا يستبعد أن أكون قد أخطأت فى جميع الجوانب
 - ولا أدري كيف - ولكنى أخطأت ولا شك فى ذلك » . و « جريمة »
 مويشكن هى إفراطه فى البحتان ، ومن ثم تكون هناك شفقة عمياء ،
 ورأينا الأمير يحب كلا من أجلايا وناستاسيا ، وأن كان حبه لا يتركز
 على أية واحدة منهما . ولقد أنهى دوستوفسكى بفكرة قسمة الحب على
 ثلاثة أشخاص باعتبارها ترمز الى ما فى الأشياء من انحراف مأسوى ،
 ولقد طرحت هذه الفكرة كأحيوة محورية لرواية المهان والمجرح (ويعتبر
 هذا الكتاب من جملة وجوه تمهيدا لمخطط رواية الأبله) . وتكشفت هذه
 الفكرة على نحو أكمل فى رواية الزوج الأبدى ورواية المسوس والاخوة
 كاراسازوف . اذ اعتقد دوستوفسكى أنه بالاستطاعة الوقوع فى حب
 شخصين ، وأن يتصف هذا الحب بقوته الجارفة ، وعلى نحو لا يستبعد
 فيه حب أى شخص لحب الشخص الآخر ، ولم يتصور وجود أى انحراف
 فى هذه الحالة ، بل رأها تصعيدا للمقدرة على الحب . ولكن لو صح
 أن مستوى الفقران لا يتأثر اذا تفرق على نطاق واسع ، الا ان الأمر
 يختلف فى حالة الحب .

وترتبت صعوبات ملحوظة على عرض هذه الجوانب فى شكل
 درامى ، وفى شكل تقتصر فيه الوسيلة على الكلام المباشر والأفعال
 الملموسة المحسوسة . فعندما سعى دوستوفسكى لموضعة طبيعة حب
 مويشكن وعندما أراد تحديد الأفعال الدرامية المناسبة للتعبير عن ذلك ،
 فإنه فصل هذا الحب عن جذوره المادية . وجسدت رواية الأبله الحب ،
 وأن كان هذا الحب ذاته عند البطل لم يتحول الى حب جسدى . وفى عدة
 نقاط من الرواية ، اقترب دوستوفسكى من الاعتراف لنا بطريقة مباشرة
 بمرض مويشكن وعجزه عن الاحساس الجسدى بالمعنى المألوف ، غير أن
 زوافد هذا المعنى سمح لها بالافلات من درايثنا ومن دراية الشخص
 الآخرين . فلقد أخست أجلايا وناستاسيا فى لحظات مختلفة بذات
 القصور عند الأمير ، ولكنهما فى أحيان أخرى لم يشعرا بذلك ، وتصورا

احتمال الزواج مسألة بيّنة بذاتها . ويزداد التناقض تعقيدا بالربط بين
مويشكن والمسيح . وموتيف التبتل ضروري لهذا الارتباط ، ولكن اذا
أريد ادراكه ادراكا كاملا ، فسيتمين علينا ألا نعلق عدم ايماننا بما فهمناه
من أحبوبة الرواية . وكما ذكر هنري ترويا (*) فى كتابه عن دوستوفسكى،
فإن عجز الأمير الجتسى لم يطرح من ناحية عواقبه الشبقية بقدر طرحه
من خلال العجز فى الناحية العملية : « فعندما يحاول فعل أى شىء فإنه
يخطئ . » ولم يعرف كيف يتكيف مع الأوضاع والظروف الانسانية ،
يعنى لم ينجح فى اثبات وجوده كإنسان » .

ويعرض الموقف مشكلات تقنية وشكلية لم توفق رواية الأبله فى
حالتها حلا كاملا ، ولقد سبق أن امتدى سيرفانتز الى حل اقرب الى
الاقتناع بحق . فالطبيعة العذرية (الاقلاطونية) لحب دون كихوته
ليست نموذجا للحرمان ، ولكنها نموذج للالتزام بالفضيلة فى الناحية
العملية . فاللاواقعية التى تتسم بها صلات دون كихوته بالكائنات
البشرية الأخرى هى الوسيط الموجب للحكاية ، ولم تكن مبدأ شعريا ،
كما هو الحال فى رواية الأبله ، يقم بتعسف فى بناء الرواية . وعمد
دوستوفسكى بالذات الى التحدى فى رواية الاخوة كارامازوف . إذ
يمثل التحول من الرهينة الى مواجهة العالم المقابل لها كإيماء بما حدث
له من تحول سيكولوجى ، إذ انتقل من التعفف الى محاولة اثبات فحولته
الجنسية ، وعندما جمع بين صفة الراهب وصفة الإنسان ، فإنه يكون
بذلك قد مثل لنا الانسانية ، من شتى أبعادها .

واستمر دوستوفسكى فترة طويلة عاجزا عن الانتهاء الى النهاية
المناسبة للأبله . وفى أحد المخططات التى وضعها زوج ناستاسيا
بمويشكن ، وفى مخطط آخر ساقها الى الهروب الى إحدى المواخير فى
ليلة الزفاف . وفى مخطط ثالث ، تزوجت من روجوجين ، وإن كانت
فى مخطط آخر تصادقت هى وأجلايا ، وساعدت على تزويجها من الأمير،
بل وهناك بيانات تدل على أن دوستوفسكى قد فكر فى احتمال تحويل
أجلايا الى خلية لمويشكن . وتدل هذه الاحتمالات المتردة على مدى
تحرر مخيلته ، وبينما اتصف تولستوى بالاعتماد على معرفته الشاملة ،
وسيطرته المطلقة على شخصه ، وكأنه يحاكي تحكم الله فى الإنسان ،
بدأ دوستوفسكى شأنه فى ذلك شأن جميع الكتاب الدراميين الأضلاع
وكانه يصنف بالذات الداخلية لدينامية الأحداث الخفية التى لا يمكن التنبؤ
بمصيرها . وعندما نقابحه من خلال مذكراته نلاحظ أنه سمح لمحاوراته

(*) صاحب كتابين مهمين عن تولستوى ودوستوفسكى (Troyat)

ومواجهاته بالتطور اعتمادا على قوانين تكاملها وامكاناتها . ولقد سبق أن تحدث ميكلانجلو عن تحرير الشكل من ربة المادة الرخامية التي تعد جزءا لا يتجزأ منه « وما تراءى لى كبذرة المادة وتلافيها التي لا يمكن أن تدرك » ، بدت لدوستوفسكى على نفس النحو الطاقات والتوكيدات الكامنة فى الشخصية الدرامية ، وفى بعض الأحيان ، يظهر التفاعل بين القوى بمظهر متحرر يشعرنا بوجود تناقض ما فى مقصد الفنان (مثلا هل كانت الظهور الممددة فى كنيسة المديشى ، والتي تركت دون اكتمال ظهور رجال أو نساء ؟) وعندما نعيد قراءة احدى روايات دوستوفسكى يحدث شئ شبيه بما يحدث عند مشاهتنا لمسرحية مألوفة لنا من عهد بعيد فى اخراج حديث ، ويتجدد الاحساس بغير المتوقع .

وهكذا يكون التوتر فى أى مشهد عند دوستوفسكى مستمدا من تضمنه بدائل من القرارات والتفاعلات بين الأشخاص . وبدت الشخصيات فى صورة رائعة وكأنها متحررة من ارادة خالقها ومن حدوسنا ومعرفتنا المسبقة . ولنلق نظرة الى الحادث الذى جرى فى بيت ناستاسيا عندما التقى هناك الشخصيات الأربعة الكبرى لقاء حاسما ، ونقارنه بالرياعية الكبرى فى ذروة احدى روايات هنرى جيمس (*) .

ولقد أشار احد النقاد الكبار (**) فى تفسيره المميز لهذه الرواية الى اللقاء بين ماجى وشارلوت فى شرقه «قونر» ، واتباعه فى صورة سافرة لنفس النظام المتبع فى المشاهد المسرحية ، ولقد أصاب عندما أشار ببراعة فائقة الى ما فى تخطيط هذه الرواية من اقتصاد ، والمخ الى الأصوات الخفيفة للطبوس الكنسية ، التى زادها جيمس عمقا بإشارته المستترة الى ضيافة المسيح فى حديقة أخرى ، وهناك نطاقات رائعة تصلح للمقارنة بما حدث فى رواية الأبله . وفى كلا المثالين تشترك امرأتان فى مبارزة تتوقف حياتهما على نتيجتها . وفى كلا الشهادين ، أثبت الرجلان المتراهنان وجودهما فى صورة بيئة واضحة ، وان كانا قد وقفوا مشدوهين . فلقد حددا الحلبة التى ستجرى فيها المباراة ، كأنهما يقومان بدور شاهدى المباراة اللذين أرغما على النهوض بهذا الدور ، وان وجب عليهما التزام الحيدة ، نعم لقد أعد الروائيان مسرحهما بعناية فائقة ووصف جيمس حالة ماجى العقلية بأنها « أشبه بممثلة تشعر بالاجهاد » ، وأشار الى الشخصيات بأنهم أشبه بأفراد يجرون بروفة لحدى المسرحيات . وزاد من كثف المشهد وما يتضمنه من محاكاة بقع المراتين للقاء خارج نافذة مقابلة تشاهدان من خلالها الرجلين ، فلقد صمم الفصل بحيث

يتركز على الازدواج بين النور والظلمة » ، وراينا المخلوقة المطروحة المتألقة خارج القفص « تندفع من عالم النور والتألق الى نطاق الظل ، ولح دوستوفسكى الى نفس الاستقطاب ، فراينا أجليا مرتدية « رداء خفيفا » ، بينما كانت ناستاسيا تلبس ثوبا أسود قاتما ، من أعلى رأسها الى اخمص قدمها (وهتك صدام مماثل شاهدناه بين الوحش والشقراء ، يحدد الصراع فى مشهد الذروة من رواية بيير ليلفل . ففى هذه الرواية أيضا نرى أربعة أشخاص وضعوا جنباً الى جنب فى موقف حاسم) .
ويطوق هنرى جيمس عليه قائلًا :

« فى هذا المشهد يهيم خلال هذه اللحظات العاصفة الأشبه بالدوامة الافتتان بالوحش . انه الاغراء عن طريق الممكن المربع والذي شاهدنا اندلاعه المياغت خشية أن يتمادى ويتقدم او يتراجع على نحو لا يمكن تفسيره » .

ولكن بينما رأينا ماجى (عند جيمس) لا تتزحزح قيد أنملة عن الاخلاص ، وتتجنب : الوحش) ، كانت ناستاسيا وأجليا تستسلمان « لغواية الممكن وأهواله » . فلقد أهانت كل منهما الأخرى ارتكانا الى أنصاف الحقائق التى لا يمكن التراجع عنها الا يدفع ثمن التعرض للهلاكه .

ويتغير مزاج ناستاسيا بغتة خلال المشهد ، فتنتقل من الحدة الى التسلية ، ومن الشجى والأسى الى الغضب الجنونى . وينقل دوستوفسكى التقلبات العديدة للمكانات الكامنة فى اللقاء ، ويدفعنا الى ادراك احتمال تحولها الى عواقب شتى . فربما أدت العبارات الطنانة العنيفة الكامنة وراء الكارثة الى المصالحة اعتمادا على اجراء عملية ملتوية فى نهاية المطاف ، وعندما يحتدم الصراع وتتشابه الارادات يلعب الحوار الدور الرئيسى . ولكن علينا الا ننسى الأصوات الخافتة الأخرى ، والتى أثبتتها دوستوفسكى فى المسودات المتعاقبة ، والتى استمرت الشخصيات ترددها فى تحررها (لقد وصفنا الرواية بأنها نص حى من نصوص الحياة — ألم نفعل ذلك ؟) .

فلقد جاءت أجليا لكى تعرف ناستاسيا أن تعلق مويشكن بها من باب الشفقة فحسب :

« عندما سألتك عنك أخبرنى بأنه توقف منذ أمد بعيد عن الولىك بك ، وإن مجرد تذكرك يعذبه ، ولكنه يشعر بالأسف لحالك ، وأنه عندما يفكر فيك يتمزق قلبه . وكان ينبغي أن أبلغك بأننى لم أقابل فى حياتى انسانا يتشابه معه فى ثبله وبساطته وجدارته بالثقة بلا حدود . وفى

ظني أن أي إنسان يستطيع خداعه إذا شاء ، وأنه يغفر على الفور كل من يخدعه ، وهذا ما نفعله إلى » .

ورغم أن حبها للأمير قد تكشف أثناء نوبة الصرع التي داهمتها في بيت أيبانشين ، إلا أنها أعلنت ذلك رسمياً للمرة الأولى فيما بعد وجاءت الأصداء التي تذكرنا ب خطاب أوتيللو لأعضاء مجلس الشيوخ في روما متعددة ، فلقد كتب دوستويفسكي في مسوداته أن إعلان أجاليا لحبها فيه شيء ما من سذاجة أوتيللو ونقائه . غير أن السذاجة في الحالتين قد اقتربت من فقدان البصيرة . إذ كان انخداع مويشكن بنفسه أشد من انخداعه من الآخرين ، وقد أدى انفصال الحب والحنان عنده ، وعدم استمراره ، إلى تعزيز نقاء تصور أجاليا له . وتذكر ناستاسيا ذلك وتستغله بذكاء متوقد . ومن هنا يجيء أصرارها على وجوب استمرار أجاليا في الكلام . وتضمن احتمال اندفاع الفتاة (أجاليا) في الكلام مع نفسها ، وازدياد حرارة انفعالها إلى ما يشبه الحمى التي لا يعرف سببها . وتقع أجاليا في الفخ الذي نصبه لها صمت ناستاسيا . فلقد هاجمت خصوصيات حياة ناستاسيا ، واتهمتها بأنها تحيا حياة تنافه ، وسمح هذا الاندفاع الذي لم يأت في وقته المناسب والأشبه بتعثر أحد طرفي المباراة لناستاسيا بالانتقام . فلقد طعناتها طعنة خاطفة : « وانت ألا تعيشين حياة تنافه ؟ » .

وينقل هذا الموقف للصدارة النقد الاجتماعي الكامن ، وإن كان لم يكتل في الأبله . فلقد عزت ناستاسيا نقاء أجاليا إلى ثرائها وإلى الطبقة الاجتماعية التي انحدرت منها ، وبذلك تكون قد أشادت - ضمناً - إلى أن خطتها ترجع إلى أسباب اجتماعية . واندفعت أجاليا من أثر الغضب المتصاعد ، وبعد أن أدركت أنها لم تعد تقف على أرض صلبة إلى التلويح باسم توتسكي لغريمتها . وأنشدت توهجت مشاعر ناستاسيا وتحولت إلى غضب ، ولكنه الغضب الخاضع للعقل ، وما لبثت أن سيطرت على المحاولة . وصاحت أجاليا : « لو أنك حرصت على العيش كامرأة شريفة لما زادت منزلتك عن إحدى الغسالات » . ويوحى الأثر الرنان لكلمة غسالة بالروسية الدارجة بأن اختيار دوستويفسكي لها في مذكراته كان مقصوداً للدلالة على وحشية انقضاض أجاليا وتعديها اختيار هذه الكلمة بعينها ، ولعلها كانت تساوى بين هذه الحالة وفكرة الماخورة . فلو أن ناستاسيا اتصفت بالأمانة لقامت بدورها كاملاً . وتزداد شدة الخطبة الموجهة إذا تذكرنا أن ناستاسيا ذاتها قد تنبأت بأن تصبح غسالة أثناء مرجحها الوحش الذي صاحب هروبها مع روجوجين .

ولكن أجاليا تجاوزت كل حد • وصاح مويشكن وهو يشعر بياس عميق : « كفى يا أجاليا • ان هذا بعيد عن الانصاف » وجاءت صيحته كأنها اشارة بانتصار ناستاسيا • وبعد أن اكتمل تجسيم الموقف الذى يتركنا دائما فى حالة ذهول ، أضاف دوستويفسكى فى الجملة التالية : « بأن روججين لم يعد يبتسم الآن بل جلس مصغيا وذراعا ملتفتان حول جسمه وشفاته مطبقتان » • ويعد الرخزة التى وخزتها أجاليا ، أكرهت ناستاسيا على قبول انتصار لم تتوقعه ، بل ولعلها لم تكن ترغبه • واستمزق الصلة التى تربط مويشكن بأينة الجنرال ابانشين • وعندما يستفعل ذلك ستكون قد وقعت على شهادة وفاتها • هنا مرة أخرى يظل على الموقف الفلسفة المأسوية للتجربة • ففى المبارزات الكبرى للمأساة ليس هناك منتصر أو غالب • وكل ما هناك انواع مختلفة من الهزيمة • وتحولت ناستاسيا الى الهجوم ، فعرفت أجاليا سر هذا المشهد غير المحتمل :

• « لقد رغبت ارضاء نفسك لكى ترين بعينيك ايها يحب أكثر من الأخرى : أنا بالذات أم أنت ، لأنك غيرة لدرجة مريعة » •

• « همست أجاليا بصوت يكاد يسمع : « انه عرفنى بالفعل انه يكرهك » •

• « ربما ! ربما ! فانا لا استحقه ، وأنا أعرف ذلك ، ولكنى أعتقد أنك تكذبين • فهو لا يمكن أن يكرهنى ، واستبعد أن يكون قد أخبرك بذلك •

ولقد أصابت القول • ولقد استفز زيف كلام أجاليا (الذى بدا فيه بوضوح آثار من الضعف) ناستاسيا ، لكى تكشف عن قوتها • وكانت فى كل لحظة على وشك أن تأمر الفتاة بالانصراف برفقة مويشكن غير أن الانتقام وشيئا أشبه بالنزوة اليائسة قد كبح جماحها ، فأمرت الأمير بالاختيار بينهما :

« ووقفت ناستاسيا وأجاليا منتظرتين ، وكانهما تتوقعان حدوث شيء ، ونظرت الاثنان للأمير نظرة امرأتين مصابتين بالخيل » •

وأغلب الظن أن مويشكن لم يدرك ما وراء هذا التحدى من دافع بالغ القوة ، ومن المؤكد أنه لم يفهمه ، وكل ما استطاع أن يراه هو الوجه اليائس الذى ترك انطبعا نفاذا فى قلبه « مثلما قال لأجاليا ، ولم يعد قادرا على تحمل ما هو أكثر ، وتضرع لأجاليا بنظرة استرحام معترجة بالعتاب مشيرا فى ذات الوقت الى ناستاسيا :

وقال مهمهما : « كيف فعلت ذلك ، أنها شديدة الشعور بالتعاسة » ،
ولكن الوقت لم يسعفه بأية كلمة أخرى فى مواجهة نظرات اجلايا
المریعة فى أبشع صورها والكراهية الفتاكة ، مما أدى الى صياحه
وإندفاعه نحوها • « غير أن الوقت كان قد فات » •

وعندما يتعلق الأمر بحددة الأزمة ومسؤولية الحسل ، سيتصفه
الاختیار بین جیمس ودوستویفسكى بالصعوبة البالغة ، غير أن المشهدين
(عند جیمس ودوستویفسكى) مختلفان تماما • فعندما تتراجع ماجى
وشارلوت الى الأضواء ، وينضم اليهما الرجلان ، يساعد عزوف
جیمس عن النزوع الى الميلودرامية على تحقيق الاحساس بوجود واقع
مقنع • فلقد انطلقت من خلال أضيق القنوات الضغوط التى استغرق
تجميعها وقتا طويلا ، والتى ذكرت لنا تفصيلا فى التحليل الدقيق
للأحداث • ونحن نتابع هذا التحليل مع كتم أنفاسنا خشية انحراف
أحدى المراتين – حتى ولو للحظة واحدة – الى صيغة من الصيغ البلاغية
أو الایماء الذى لا يتبع النطاق الدقيق لأسلوب جیمس ، ان شيئاً من
هذا القليل لا يحدث ، وتتشابه استجابتنا له وطريقتنا فى تذوق
الموسيقى أو فن العمارة ، عندما نكتشف فى العمل الفنى سلسلة من
الأنماط «الهارمونية» التى تتجمع وتفترق فى نطاق ما يمليه الشكل
الدرامى ، وإذا عبرنا عن ذلك بلغة العمارة قلنا ان ما يحدث أشبه بما
نتخيله عن ضرورة وجود قنطرة تحد مساحة الفضاء والنور التى
تواجهنا •

أما دوستویفسكى فعلى عكس ذلك ، اذ كان يستسلم لكل غوايات
الميلودراما • فهو لا يتيح لنا الفرصة لكى نعرف حتى آخر لحظة هل
تسلم ناستاسيا الأمير لغريستها ، وهل سيتدخل روجوجين ، وهل
سيختار الأمير أحدى المراتين ، فهناك شواهد مؤيدة لكل هذه البدائل فى
طبيعة الشخص • ولابد أن اعترف بأننا مطالبون بشغل عقولنا بجميع
هذه الاحتمالات أثناء قراءتنا للنص • وفى رواية «السلطانية الذهبية»
لهنرى جیمس ، يعتمد التأثير على استبعاد كل ما يتصف بعرضيته ، لأن
رضائنا مستمد من أدراك « عدم إمكان حدوث الأشياء على نحو آخر »
أما لحظات الذرى فى رواية الأبله ، فإنها لحظات الصدمات • فهى
مقدرة (بضم الميم) ولا وجود لها بمجرد طرحها الا فى مقدرات اللغة •
ومع هذا فإن الشخص توحى بالاحساس بتلقائية الحياة التى تعد
سجزة الدراما التى تتميز بها •

ونهاية المشهد ذات طابع مسرحى بحت ، فلقد انتهى هذا المشهد
وناستاسيا سعيدة الموقف : « وصاحت انه لى ا انه لى » • « هل انصرفت

الفتاة المتعجرفة • ها ! ها ! (وضحكت ضحكة هستيرية) • على اننى قد سلمته لها • فلماذا فعلت ذلك ؟ لانى مجنونة ! مجنونة : اخرج يا روججين ! ها ها ! •

وهربت أجلايا وبارح روججين المكان دون أن يفس بيت شقة ، وترك وملاكه المهزومة سويا فى حالة من حالات البهجة الفوضوية ، ومرر يدها على وجه ناستاسيا وشعرها ، وكأنه يداعب طفلا صغيرا • والصورة تشبه صورة معكوسة لتمثال الرحمة ليكلانجلو (*) فلقد أصبحنا الآن فى حضرة ناستاسيا التى تجسم الارادة والذكاء وقد انقلبت الى امرأة مفككة الأوصال ، والأبله يتأملها فى صمت لعله دليل الحكمة ، وكما يحدث كثيرا فى حالة التراجيديا ، فهناك فاصل تسوده السكينة والسلام ، أى هدنة وسط الأحداث المهلكة ، أى بين الأحداث التى جعلت المصيبة محتومة والتى أنهت المأساة • ولعلنا تذكر كيف انتهت « الملك لير » لمشكسبير بمنظر لير وكورديليا يجلسان معا وهما مبتهجان بين أعدائهما القتل • ولا وجود لمشهد فى عالم الرواية تفوق فى تعبيره عن الاحساس بالمنقلة والهدوء بعد العاصفة مثلما حدث فى رواية الأبله ، ولعلنا نضيف أيضا أن « الأبله » كانت الرواية الأثيرة لقلب دوستوفسكى بين جميع أعماله •

٥

وتساعد مسودات الرواية والملاحظات التى كتبها عنها على الكشف العميق عن أشياء كثيرة ، وبمقدورنا إذا استعنا بها أن نتتبع النوازع الأولى الغامضة للذاكرة والمخيلة ، وسيتيسر لنا قراءة قوائم الأسماء والأماكن التى يستعين بها الروائيون - فيما يبدو - للتعزيز واستحضار العفاريات التى تخرج شخوص الروايات من القمام ، وسيتسنى لنا تتبع الارشادات الزائفة والطلول التى لم تنضج وعملية الاستبعاد أو الخوف المجهد الذى يسبق الاستبصارات ، وفى كشاكيل هنرى جيمس ، يدور حوار رائع بين النفس والملكة النقدية فى الوعى ، ويكشف هذا الحوار كيفية تحقيق الاتقان الفنى ، وإذا استعنا بملفات الأوراق الخاصة والذكرات والقصاصات التى نشرتها دور النشر السوفيتية ودور الحفظ ، فسيكون بمقدورنا بمشاهدة المادة الخام التى بدأ منها الإبداع • وتساعدنا مثل هذه الملفات كرسائل كيتس ومسوداته أو أصول المطبعة التى

صححها بلزك (الخشن كما يسميه الفنيون) على الاقتراب من سر
الابداع والابتكار .

وتيساعد مسودات رواية الأبله على الاستنارة من عدة وجوه .
فعندما ألفى دوستوفسكى نفسه قد وضع فى مواقف تحتم الاختيار بين
الاتجاه الى التجريد أو الى التدفق فى الابداع - على حد قول لورنس ،
فانه استطاع الالمقاء الى تعابير مجازية فذة ، وفى المخططات الأولى
التي أدت الى ابتكار ثنائى الشخصيتين المتقابلتين مويشكن وستافروجين ،
لاحظنا هذه الفكرة الثاقبة : « الشياطين لديها ايمان ولكنها ترتجف » .
ومن هذا المثل وأيضا فى القول الذى اتخذ شكل الحكمة الماثورة التي
وصفت عيسى « بأنه لم يكن يفهم التلهاء » (من كشاكيل المسوس)
تبيين لنا صحة مقارنة دوستوفسكى بنيتشه . وفى بعض الأحيان ، كان
دوستوفسكى يكتب بخط يده فى هامش سيناريو الرواية عبارات تثبت
اعترافه بقوة الايمان كقوله مثلا : « هناك شيء واحد فى العالم :
الايمان المباشر » . أما العدالة فتجىء فى المرتبة التالية ، وتذكرنا
الملاحظات التي كتبت عن رواية الأبله بمعاودة ظهور موتيفات روايات
دوستوفسكى مما حدا بمارسيل بروسى الى القول بأن جميع روايات
دوستوفسكى تصلح للانتصواء تحت عنوان الجريمة والعقاب . وفى أحد
التصورات الأولى « للأبله » فانه لم يتصف بالكثير من صفات ستافروجين
وحسب ، ولكنه تزوج سرا ، وأهين علنا تماما مثلما حدث لبطل
المسوس . وحتى فى بعض السيناريوهات المتأخرة للرواية ، أحاط
المؤلف شخصية مريشكن بمجموعة من الأطفال ، شاركت بدور مهم فى
أحبوبة الرواية ، وكشفت عن طبيعة دوستوفسكى الحقبة ، وهى حالة
تتماثل وحكاية اليوشا التي وردت فى تذييل الأخوة كارامازوف .
والظاهر أن هناك قانونا لثبات المادة فى بوبتيقا الابداع شبيها بقانون
الحفاظ على الطاقة فى الطبيعة .

ومن الجوانب المثيرة للاهتمام بوجه خاص السمات التي تتاح لنا
للاطلاع على المراحل اللاواعية أو شبه الواعية فى الابداع الأدبى ،
فمثلا رأينا دوستوفسكى يكشط مرارا عبارة « ملك اليهود » أو « ملك
يهودا » . ونحن نعرف أن بتراشفسكى الذى انضم الروائى الى جماعته
ولكنه لم يحرص على المواظبة على حضور اجتماعاتها (بين ١٨٤٨
و ١٨٤٩) قد وصف جيمس دى روتشيلد بملك اليهود ، وكان بطل
رواية الشاب الخام تواقا على نحو صريح لأن يصبح « روتشيلد » .
وفى سياق مسودات « الأبله » الباكرة كانت الكلمات تشير الى المرابين
الذين تورط معهم جانبا . وفى الرواية ذاتها ذكر جانبا العبارة مرة

واحدة فصحب كرمز للدلالة على طموحه المالى ، ولكنها عندما تكررت ،
فى كتابات دوستويفسكى الأخرى فلا يستبعد أن تكون قد ساقته - دون
أن يشعر شعورا واعيا كاملا - الى التعرف على موتيف المسيح .

وعلاوة على ذلك ، فإن بمقدورنا أيضا اعتمادا على المسودات
الاحاطة بمفارقة « الشخصية المستقلة » ، ولقد كتب بلاك مور :

« الشخص هو الثمرة الأخيرة التى يتجسم فيها الشكل
الموضوعى لما يبدعه الخيال . ويعتمد خلقها على الاقتناعات الانسانية
التي تمتد الى أعصى الجذور . ومادامت صادرة عن الانسان ، فلا بد
أن تكون مشحونة بالأخطاء ، وتكتسب مظهرها الحقيقى المعجز بفضل
العبقرية (٤) » .

والنتاج النهائى وموضوعيته نتيجة نهائية تترتب على جهد خلاق
شديد التعقيد ، فما يبدو فى نهاية المطاف « متميزا بحقيقته الخارقة »
ثمرة لعملية استكشاف وهجوم مضاد يشغلان عبقرية الكاتب وحرية
المادة الناشئة أو الوليدة أو مقاومتها . فلم يكن التصور المبدئى لرواية
الأبله (الملاحظات المستلزمة من جريمة أولجا أو متسكى فى سبتمبر
١٨٦٧ بمعدة الاختلاف تماما عن الصور التالية للشخصية) ، ولكن
بؤرة الرواية استمرت تتبدل حتى بعد أن ظهرت أول حلقة سلسلة لها
فى مجلة المراسل الروسى التى يرأس تحريرها كانتكوف ، وتبدو التغيرات
وكانها قد نبعت من داخلها . فلم يكن دوستويفسكى راضيا عن الدرر
الذى نهضت به أجاليا . وكتب جملة مسودات حاول فيها استبعاد
قدرة الجريمة التى ارتكبها روجوجين .

وفى مبحثه المسمى « ما هو الأدب » ، رفض جان بول سارتر
ما يقال عن أن الشخصية المتخيلة هى التى تسير نفسها وتتحكم فيما
تعرض له من أحداث :

« وهكذا فإن الكاتب لا يصادف أى شىء سوى معرفته وارايقته
ومشروعاته ، أو نفسه فى عبارة أخرى ، انه لا يدرك سوى ذاتيته .
فلم يكتشف بروسى فى أى لحظة من اللحظات الشذوذ الجنسى عند
شارلوس ، لأنه صمم على ادراج هذه الواقعة قبل أن يشرح فى اعداد
كتابه » .

The Everlasting Effort : R. P. Blackmur

(٤)

(The Lion and the Honeycomb) نيويورك ١٩٥٥ .

وما يتوافر لنا من أدلة عن كيفية عمل الخيال لا يؤيد منطق سارتر . فبالرغم من أن الشخص من خلق ذاتية الكاتب حقا ، إلا أنه يبدو ممثلا لذلك الجزء من نفسه الذي لا يعرفه الكاتب معرفة كاملة . ويقول سارتر أن صياغة أية مشكلة تتماثل مع المعادلة الجبرية في استنادها على وحدات مجهولة ، تجر في ذيلها حلها وطبيعة هذا الحل ، غير أن هذه العملية رغم ذلك تعد عملية خلاقية ، لأن اكتشاف الإجابة ، يعتبر تحصيل حاصل بالمعنى المثالي فحسب ، وكما كتب كولريديج (*) : « إن جميع الأشياء المحيطة بنا وكل ما يحدث لنا ليس لها أكثر من علة نهائية مشتركة ، يعنى زيادة الوعي بحيث أن اكتشاف وعينا لأى جزء من مجاهل طبيعتنا ، أو تستطيع إرادتنا الإلمام به سيخضع لسيادة العقل » ، وتمثل دون كيخوته وفالستاف وإيما بوفارى أمثال هذه الكشوف التى يكشفها الوعي ، فبعد عملية الخلق والاستنارة المتبادلة للممثل الخلاق واكتمال مظهر الشيء المخلوق ، استطاع سيرفانتز وشكسبير وفلوبير معرفة أجزاء من أنفسهم كانوا على غير دراية بها من قبل . وتسأل الكاتب الدرامى هيل (**): « إلى أى حد يصح وصف الشخص الذى خلقها الشاعر بالشخص الموضوعية ؟ » وجاءت إجابته ، كما يلي : « بقدر شعور الإنسان بالتححر فى علاقته بالله » .

وبالتدور اكتشاف مقدار موضوعية شخصية مويشكن ، وإلى أى حد قاومت شخصيته فى رواية الأبله السيطرة الكاملة لدوستوفسكى - موثقا - فى المسودات ، فمشكلة العجز الجنى من المشكلات التى لم يدركها دوستوفسكى إدراكا واضحا ، فعندما نراه يتساءل فى مذكراته : هل تعد أجليا خليفة الأبله ، فإن الروائى فى إحدى الحالات التى مر بها ابتداعه قد سأل هذا السؤال وكأنه موجه إليه هو بالذات ! . ولكن من الجانب الآخر الذى لا يقل عن ذلك مشروعية يصح القول بأنه قد وجه هذا السؤال إلى المادة التى سيستعملها فى الخلق الفنى ، ويدل عدم الأوضوح فى إجابة مويشكن على المفهوم الضرورى للطريقة الدرامية . فليس بمقدور الدرامى أن يعرف كل شئ عن شخصه من الألف إلى الياء ، وإن عرف الكثير عنها .

وتحدث هنرى جيمس فى معرض كلامه عن تولستوى عن الشخص المحاطة « بالكداس من أحداث الحياة » . وتعكس هذه الأكداس ، وتستوعب حيويته وتخفف عدواناته « الممكنات المربعة » . ويعمل الدرامى دون

(*) The Statesman's Manual

(★) فى ملحق مجلة

(★★) (Friedrich) Hebbel ، (١٨١٢ - ١٨٦٣) كاتب درامى ألماني .

مبالاة بهذه الأكداس والجفاف ، ويخفف من تكثف الجو ، ويضيق رقعة الواقع ، ويحوّله الى ساحة للصراع تتولى فيه الكلمات والإيماءات التعبير عن صيحات الاستغاثة ، وتتحول أشكال المادة ذاتها الى صور شفافة فينكمش ارتفاع الأسوار بالمقدر الكافي الذي يسمح لآل كارامازوف بالقفز من فوقها أو تتألف هذه الأسوار من المواح مفككة تيسر لبيوتر فيرجوتسكى سرقتها أثناء اقتحاماته الشريرة ، والجمع بين أولوية الناحية العملية على هذا النحو والعرض المفصل والمقنع للشخصيات المعقدة صعب بالمقدر الكافي فى الدراما (ولعلك تذكر ما قاله البيوت عن الاخفاق الفنى لهاملت) ، بل وربما تفاقمت هذه الصعوبة من تأثير أسلوب الوسيلة الفنية مهما كان نصيب النثر السردى من الصيغة الدرامية للعمل الفنى .

ويتعرض للخطر الاحساس باستمرارية حركة الأحداث والتوتر الواهن الذى تستند اليه الصياغة الدرامية لروايات دوستويفسكى وأمثالها ، من أن نقرّوها لشغل الفراغ ، وأننا نقرأ الرواية ونلقى بها جانباً ، ثم نلتقطها ثانية ، ونحن فى حالة مزاجية مختلفة (وهذه حالات لا تحدث بصورة مماثلة فى المسرح) .

ولكى أبين كيف تغلب دوستويفسكى على بعض هذه الصعوبات ، فرى اللحدث عن الساعات الستين المتصاعدة فى رواية الممسوس : « ان هذا الليل بطوله ، وما حدث فيه من وقائع عجيبة نوعاً ، والخاتمة الفظيعة له التى جاءت فى الأعقاب فى الصباح الباكر ما فتئت تبدو لى كأنها كابوس بشع » . هكذا لاحظ السارد (فى هذه الرواية لدينا سارد أشبه بالحكاوى يدرك الأحداث ويتذكرها . ويؤدى هذا فيما بعد الى تعقيد مهمة العرض الدرامى) . وسيلتزم دوستويفسكى خلال الأحداث الوحشية المضطربة التى ستتبع هذا الاستهلال بنغمة كابوسية مكثفة ، فلا بد أن يتفادى احساسنا باستبعاد احتمال حدوث الوقائع ، وسيخصص ستين صفحة من النثر لا يستعين فيها بالمؤثرات والوسائل المادية لئلا يهاجم التى تتوافر للكاتب المسرحى .

ويستعين دوستويفسكى بحادثين خارجيين لتكثيف استحداثنا على الولوج داخل هذا العالم المشوش . الحادث الأول هو الكديريل الأدبى (اللعبة الرباعية) التى تختم السهرة التبسة للحاكم ، والنار التى شبت فى الحى المطل على شاطئ النهر ، والحادثان متكاملان مع السرد ، ولكنهما يحملان أيضاً قيماً رمزية ، فالكديريل هى الفيغورا (اذ كانت البلاغة تحتوى على مصطلحات غريبة كتب علينا تحمل

أوصابها) العدمية الثقافية وعدم احترام أو تقدير الروح ، وقد اعتبر دوستوفيسكى هذه الظاهرة العلة الأساسية للكوارث التالية . والنار ترمز الى معنى البعث كاعتداء شرير خفى على الأوضاع العادية للحياة ، وكان فلوبيير قد تصور الحريق الذى شب خلال عهد الكومين فى فرنسا على أنه نوبة من النوبات التى تذكرنا بالقرون الوسطى ، تأخر حدوثها . وفسر دوستوفيسكى الحريق تفسيراً أفضل بأنه نذير انتفاضات اجتماعية على نطاق أوسع ستعمل على دك المدن القديمة « واحلالها بمدن جديدة للمدينة » و ربط بين الحرائق التى شبت فى باريس والفكرة الروسية التقليدية عن سفر الرؤيا . ويندفع الحاكم ليمبك نحو النيران ، ويصرخ فى وجه المحيطين به المرعوبين : « انها أحداث حريق متعمد . انها الفوضى أو العدمية ! » . فإذا رايتم شيئاً يحترق فاعلموا أن سببه هو العدمية ! » . ويؤدى جنونه الى اصابة السارد بالمربع والاشفاق ، ولكنها فى الواقع حالة استشفاف مغالى فيها وصلت الى حد الهستريا . وكان ليمبك مصيباً عندما صاح أثناء حادثة الذعر والذهيان التى انتابته « بأن النار داخل عقول الناس ، وليست فى أسقف البيوت » . ويصح اتخاذ هذه العبارة شعاراً لرواية المسبوس . فلقد دخلتها الشياطين ، واعتماداً على المصادفة الغامضة ، امتدت الشرارة وانتقلت من الناس الى الأبنية .

وعندما خمدت النيران عشروا على لبيانكين وشقيقته ماريما وخادمهما القديم قتلى (وهنا اضطلعت جريمة القتل مرة أخرى بدور نقل الرؤيا المأسوية) . وهناك من الشواهد ما يثبت أن واحدة من النيران على الأقل قد اشتعلت لاختفاء معالم الجريمة . واستعان دوستوفيسكى بلهيب النيران كمنار وسط فراغ الأحداث ، ونقلنا الى احدى نوافذ بيت ستافروجين وسكفونيكى . والوقت هو الفجر ، وترى ليزا وهى ترقب الوهج وهو يخفت . وينضم اليها ستافروجين ، ولم ينكر لنا سوى انفكك بعض مشايك ردائها ، ولكن أحداث الليلة بطولها رويت لنا من خلال هذه الجزئية . وتتسم مخيلة دوستوفيسكى على نحو مثير للاهتمام بعفتها ، وتماثل مع لورنس . اذ كان يرى التجربة الشبقية باحساس شديد للغاية ، ويراهما كأحد مقومات الشخصية الانسانية ، بحيث لا يحتاج الى اللجوء الى وسائل أكثر تزمناً عند تصوير ما يحيط بها من أحداث ، لاستحضار معناها ، فعندما غدت الواقعية مرادفة للتصوير الوحشى ، كما حدث فى الكثير مما كتبه اميل زولا ، اكتسب العرض المباشر للشبقيات أهميته مرة أخرى ، وترتب على ذلك اجداب التقنية والحساسية .

وكانت ليلة مشنومة . فلقد كشفت لليزا حقيقة ستافروجين ولا انسانيته العلية . ولم يصور دوستوفسكى الطبيعة الدقيقة للعجز الجنسي . ولكن أثر العقم قد صور تصويرا فظا ، واساء هذا الأثر لليزا . ولقد خلطت الدوافع التي دفعتها الى القفز فى عرية ستافروجين فى اليوم السابق ، وسخرت من رفته الحاضرة وتظاهره بالحميمية . والمرح النشوان . « وما هو ستافروجين ، أو مصاص الدماء «ستافروجين كما يسمونه » . والاهانة ذات حدين ، فلقد استنزفت ارادة الحياة من ليزا ، ولكنها استطاعت اصابة ستافروجين فى الصميم ، لأنها مست سرا مريعا ، وان كان مثيرا للضحك يلطخ سمعته :

« لقد تخيلت دائما أنك ستصبحنى الى مكان ما حيث يوجد عنكبوت شرير ضخم ، يتماثل هو والانسان فى الضخامة . واننا سنمضى حياتنا ننظر اليه ، ونخشى بأسه ، فعلى هذا الوجه سيستنزف حينا » .
والحوار يتألف من نبرات متوسطة الحدة ، وشذرات متقطعة ، ولكن ثمة صرخة كبرى سعلقة فى الهواء .

ويدخل بيوترفيرخومنسكى ويقول ستافروجين : « لو سمعت ياليزا شيئا ما بطريقة مباشرة ، فاعرفى أننى وحدى الملوم لذلك » . ويسعى بيوتر لدحض مزاعم ستافروجين بأنه مذنب ، ويستهل اعترافا تختلط فيه الأكاذيب بأنصاف الحقائق الخطيرة والاصتبصارات الخيثة . وتشابك ، كاعترافه بأنه هو الذى أعد العدة للمقتلة ، ولكن عن غير قصد ، غير أن النيران اشتعلت قبل أوانها ، فهل يحتمل أن يكون بعض اتبعائه قد ساعدوا على ذلك بتدخلهم الأخرق . وهنا تتكشف واحدة من العقائد الخفية الكامنة فى عقل بيوتر :

« لا ! ان هذه القمامة الديمقراطية بخلاياها المؤلفة من خمسة أعضاء لا تزيد عن ركيزة هشة ، فما نحن بحاجة اليه هو ارادة مستبدة أشبه بالأرثان تستند الى شيء جوهرى ما له وجود خارجى ! » .

ويحاول بيوتر الآن الحيلولة دون تحطيم هذا الوثن لنفسه . فلن يسمح لستافروجين بالاقدام بنفسه على ارتكاب الجريمة ، وان وجب اشراكه فى ذنب اقتراحها . وهكذا قلانه سيتورط هو وبيوتر عن قرب ربما أكثر . ويظل الكاهن ضروريا لاله (ألم يخلقه هو بنفسه ؟) ولكن هذا الاله يجب أن يتوافر له المظهر الصحيح . وتعرض استراتيجيات الفوضى تجاه ستافروجين فى أحد المنولوجات المذهلة فى الرواية الدالة على (المفونة) والتي تكشف وجود انقسام فى المنولوج

فى المعنى • ويتنقل بيوتر من خلال هذا التلاعب البلاغى من حقائق الأخلاق الى حقائق القانون المرتبطة بالبراءة :

« وسرعان ما تنتشر اشاعة غبية • ولكن عليك الا تخشى شيئا ، لأن موقفك سليم لا غبار عليه من الناحية القانونية ، ومن ناحية ضميرك فالأمر بالمثل أيضا • لأنك لم ترغب حدوث ذلك ، هل كنت ترغب ذلك ؟ نعم ليس هناك دليل ، لا شيء سوى المصادفة ، على أننى اشعر بالابتهاج لهدوئك • فعلى الرغم من عدم وجود شيء يستوجب لومك ، حتى من الناحية النظرية ، ولكن الأمر سيان ، ولابد أن تعترف بأن كل هذا سيحسم مشكلاتك على نحو رائع ، فلقد أصبحت بغتة حرا وأرملا ، وبمقدورك المبادرة بالزواج من امرأة فاقنة تملك مالا وفيرا ، يعد بالفعل ملكا لك فى الصفة • فهل أدركت ما يمكن أن يحدث اعتمادا على صدفة بسيطة تافهة • أه • »

• « هل تهددنى أيها الأحمق ؟ »

ولا ترجع لهجة الأسى فى سؤال ستافروجين الى الخسوف أو الابتزاز ، ولكن مرد التهديد هو قدرة بيوتر على تحطيم خطام الوعي الذاتى عند ستافروجين • فالرجل يهدد بإعادة تشكيل الله على شاكلته للشريرة • وقوبلت مخاوف ستافروجين من زحف الظلمات (وهى كناية روسية عن الاصابة بالجنون) على نحو رائع بإجابة سريعة من بيوتر : « أنت الضياء والشمس • • »

وكم كنت أود الاستشهاد بفقرة أطول ، وإن كان بالإمكان الاكتفاء بتوضيح النقطة الأساسية • فالحوار هنا يدور من خلال نفس الصيغ المتبعة فى الدراما الشعرية (*) ، كالمقراجيديا اليونانية والجدل (الديالكتيك) فى محاوره فيدون لأفلاطون والناجاة الفردية (**) عند شكسبير ، والخطب المسهبة العنيفة فى المسرح الكلاسيكى فى القرن الثامن عشر بفرنسا ، وتعد هذه الوسائل من الاستراتيجيات الكاملة للبلاغة والدرمة ، وفيها يتعذر فصل اشكال التعبير الفعلية عن المعنى فى شموله • وأغلب الظن فإن الدراما التراجيدية تعد آخر طرح باق وشامل للمسائل الانسانية تحقق حتى الآن بلغة الكلام المنطوق ، وتخضع الصيغ البلاغية التى تستعين بها لفكرة المسرح والظروف المادية المرتبطة به • بيد أنه بالاستطاعة ترجمتها أو نقلها الى أطر لا تعد درامية بالمعنى

(★) مثل Stichomythia فى التراجيديا اليونانية •

Soliloquy

(★★)

النقنى أو المعنى المحسوس ، وهذا ما يحدث فى الخطاية وفى المحاورات
الافلاطونية والعقيدة الدرامية . وترجم دوستوفسكى لغات الدراما
وأجروميتها الى الرواية النثرية . وهذا ما نعيشه عندما نستعمل
مصطلح التراجيديات دوستوفسكية .

ويخبر ستافروجين بيوتر « بأن ليذا قد خمنت على نحو ما خلال
هذا الليلة اننى لا احبها . وهو ما كانت تعرفه حقا منذ البداية . واعتبر
اياجو الصغير كل ذلك « كلاما خسيسا فظيحا » .

وفجأة ضحك ستافروجين :

« اننى أضحك على نسناسى » ، وكان هذا تفسيره الفورى
لما قال .

لقد رسمت العبارتان صورة الرجلين بدقة قاسية . فبيوتر هو
الرفيق القدر لستافروجين . وهو يقلد ستافروجين حتى يستطيع تلميح
سمعته ، وتحطيم الصورة التى صنعها لنفسه (وربما خطر ببالنا دور
البابون (نوع من الغوريلا) فى سلسلة صور بيكاسو الشهيرة للفنانين
والمويلات) ويتظاهر بيوتر بمعرفته منذ البداية أن الأمسية كانت
(قياسكو) تامة . ولقد طرب لذلك . وتركزت نزعة السادية - أى
سادية المشاهد - على ما حدث لليزا من اذلال . اذ سيؤدى العجز
الجنسى الواضح لستافروجين الى زيادة تعرضه للاذلال . غير أن
فيرخوفنسكى قد أساء تقدير مدى اجتهاد الهه . وقال ستافروجين
الحقيقة لليزا : « اننى لم اقتلهم ، وكنت معتبرا على ذلك ، ولكنى
كنت أعرف أن فى النية قتلهم ، ولم اتصد للقتلة » . وأغضبت بيوتر
مزاعمه غير المباشرة بالذنب وستكشف هذه الفكرة بأفاضة أكبر فى
رواية الاخوة كارامازوف . وأدار وجهه لمعبوده (وهو يغمغم بكلام
مهوش . ويرغى ويزيد . وتتفجر من خلال غضبه المحموم حقيقة
خفية : « أنا مهرج ، ولكنى لا أريدك يا نصفى الأفضل أن تكونى كذلك !
هل فهمتيني ؟ » وكان ستافروجين يفهمه ، وهو الوحيد من بين شخوص
الرواية الذين يعرفونه على حقيقته . ومأساة بيوتر هى نفس مأساة كل
كاهن نصب لنفسه الها على شاكلته . ويالها من لعنة من السخرية
الدرامية أن يطلب منه ستافروجين الانصراف وهو يقول له : « اذهب
للمشيطان الآن . الى جهنم . الى جهنم ! » وبدلا من أن يرد المهرج
الصفعة ، فإنه ينتقم من ايزا التى أنقذها من أهانتها ما فريكى
نيقولوفتش المعجب المخلص الذى كان ينتظر طيلة الليل فى حديقة
ستافروجين ، وصاحبه الى مسرح الجريمة .

ووصلا عندما كانت الحشود تتجمع وتفترق بلا نظام ، وعندما اشتد عنف المزاغم بدور ستافروجين فى الجريمة . وقد اقتدى المشهد فى بنائه بأول اضراب منظم يشهده تاريخ روسيا الحديثة . وأصبحت ليزا وقتلت ، وعقب الراوى : « بأن كل شئ حدث مصادفة بواسطة أناس اندفعوا متأثرين بالمشاعر البغيضة ، الا أنهم نادرا ما وعسوا ما كانوا يفعلون ، لأنهم كانوا سكارى وغير مسئولين ، غير أن غموض المشهد عزز انطباعنا بأن ليزا قد سعت للموت فى إطار طقوس تساعدنا على التفكير عن خطيئتها . وماتت بالقرب من الدخان المتصاعد من اللهب الذى راح ضحيته ثلاثة آخرون كضحايا لافتقار ستافروجين للانسانية .

ومنذ ذلك الفجر البغيض حتى الغسق اندفع بيوتر محاولا اقناع كل انسان بأنه لعب دورا نبيلًا فى هذه الأحداث . وفى الساعة الثانية ، انتشرت الأنباء برحيل ستافروجين الى سان بطرسبورج . وبعد ذلك بخمس ساعات التقى بيوتر بأعضاء خليته المتأمرين ، ولم ينم أحد خلال الليلتين . ويوحى دوستويفسكى على نحو رائع بما حدث من انطفاء لنور العقل . ومرة أخرى قام « روبسبير » هذه المدينة الصغيرة باجبار وكلائه الحصاة عن طريق الترويع على ضرورة قتل شاتوف ، غير أن بيوتر كان من داخله طبلًا أجوف . فلقد أدى هروب ستافروجين الى تداعى دعائم منطقته المخبول الفاتر . ويغادر بيوتر المكان يصحبه أحد أتباعه . وترمز طريقته فى الانسحاب الى حالته العقلية (*) .

« وسار بيوتر ستيببانوفتش فى وسط الرصيف وشغله بأكمله دون ميالة بليبوتين . وفجأة تذكر كيف تلوث برذاذ الوحل ، حتى يتمكن من مسابرة خطوات ستافروجين الذى كان يسير مثلما يفعل الآن شاغلا الرصيف بأكمله ، وتذكر المشهد كله ، وكاد يختنق من هول الغضب ، »

وشعر بالسخط من غضب بيوتر ، وعبر بلاترو عن اعتقاده بأنه « بدلا من المئات العديدة من الخلايا السرية فى روسيا ، فأننى أرى أننا الخلية الوحيدة الفعالة ، وليست هناك شبكة من الخلايا على الإطلاق . بيد أن طغيان بيوتر حطم ارادة الأشخاص الأهون شأننا ، وتعقبه ليبوتين كذيله وكأنه كلب شعر بالغضب .

وشهدت الساعات الست والثلاثون الباقية قبل مبارحة بيوتر جريمة قتل شاتوف وانتحار كيريلوف ومولد ابن لستافروجين ونوبة

(*) وإذا استعملنا تعبير كنت يبرك قلنا « أنها رقصة an attitude » .

الخيل التي أصابت ليامشين وانحلال المجموعة الثورية ، ويحتوى هذا الجزء من رواية المسبوس على بعض المسمى منجزات دوستوفسكى كالمقاء بين بيوتر وكيريلوف ، والذي بلغ ذروته فى ميتة كيريلوف التي كانت أشبه بالكابوس ، واجتماع شاتوف بماريا وعودة ما بينهما من غرام بعد مولد طفلها والاعتقال الفعلى الذى حدث فى الصديقة الليلة ووداع بيوتر الريفائى الزائف لأكثر القنلة اثارة للاشفاق (الشاب اركيل) ، وسأتناول بعض هذه الأحداث بتفصيل أكبر عندما أتحدث عن النزعة القوطية عند دوستوفسكى ، وعندما أقارن صورتي الله عند تولستوى ودوستوفسكى .

أود أن ألفت الانتباه الآن أساسا الى العمل الذى ظهر فى التحكم الدرامى وترتيب الأحداث زمنيا ، مما ساعد دوستوفسكى على تقديم أحيوكتة الروائية دون أحداث أى اضطراب ودون أن يدفعنا الى عدم تصديق ما يقول ، فلم يحل افتقاره الى المراءة التقليدية للانسان الذى تزودت بها الملحة القولستوية اعتمادا على ابقاع الفصول ونسق الحياة العادية دون تمكن دوستوفسكى من تحويل الفوضى الى ميزة له ، ان ترسم الأحداث المحمومة فى الرواية على سطح الواقع الأنماط التى يسجلها التمشوش فى العقل . ووفقا لما قاله بيتس « فانه ليس بمقدور أى مخور للأحداث الصمود (*) » وتجسم الأحيوكة عند دوستوفسكى أشكال التجربة عندما تنطلق الأحداث على غير هدى بلا ضابط أو رابط فى العالم . ولم تخلق التراجيديا الا عندما تزايدت الصعوبة التى واجهت الفنانين أو غيرهم لاكتشاف معنى للحياة الانسانية ، كما يشاهدونها حولهم بالفعل (كما لاحظ فيرجوسون (**)) وجعل دوستوفسكى من هذه الصعوبة بؤرة جديدة لفهم الانسان فاذا لم يكن هناك أى معنى للتجربة ، أنتد سيكون هذا الأسلوب الفنى الذى ينقل تراجيديا الفوضى والعبث قد اقترب من الواقعية . ويعنى رفض المصانيف والحدود القصوى للأسلوب التعبيري استخلاص نوع من الهارمونية من الحياة ، واحترام الاحتمالات التى لا تتوافر لها (لهذه الحياة) ومن هنا لم يال دوستوفسكى جهدا عن تجميع اللاحتملات والفانتازيا . فمن الأحداث الشاذة ، عودة ماريا وحملها طفلا من ستافروجين فى نفس الليلة التى مات فيها شاتوف . ومن الأمور التى لا يصدقها عقل الا يقدم أحد من أعوان بيوتر المصابين بالرعب على خيانتة أو افشاء سره ، أو الا يحذر كيريلوف « شاتوف » بوجود شيء

ما فى الجو • ويتساوى مع هذه الأمثلة فى الاعتماد عن المعقولية عدم
اقدام فيرجينسكى وزوجته - قهى التى ولدت ابن ماريا - على ايقاف
الجريمة بمجرد ادراكهما. سويا كذب بيوتر فيما قاله عن الخيانة
المزعومة لشاتوف • وأخيرا يصعب تصديق ما قيل عن انتحار كيريلوف
بعد تجربته « التنويرية » ، وبعد أن أبلغه بيوتر عن الجريمة التى فى
النية ارتكابها •

بيد أننا نقبل جميع هذه الأشياء مثلما نقبل فكرة « الشبح » فى
هاملت والقوة الملزمة للنبوءة فى أوديب وماكبث وفيدرا وسلسلة الأحداث
المتشابكة فى هيدا جايلر (لايسن) ، فكما قال كل من أرسطو وهريزنجا
وفرويد (فى سياقات مختلفة) تقترب الدراما من فكرة المياريات ، فهى
تتماثل والمباراة فى كونهما تضمان قواعدهما ، والقاعدة التى تحكم
فيها هى التماسك الداخلى ، وليس بالمقدور اثبات صحة القواعد الا عند
تطبيقها • وفضلا عن ذلك ، فان المياريات والدراما بمثابة محددات
للتجربة ، وبمقدار ما تحدثانه من تصديد ، فانهما تخضعان الواقع
للأغراف والأسلوب • واعتقد دوستوفيسكى « أن واقعيته العميقة
الصادقة استندت بفضل الكثيف والتقليص على تصوير المعنى الحقيقى
ومسلك أية حقبة تاريخية رأى من خلالها ظهور سفر الرؤيا •

وسجل دوستوفيسكى بطريقة تقريبية ترتيب الأحداث فى عاصمة
الجحيم (*) (ماوى الأشرار) : فلقد قتل شاتوف حوالى الساعة ،
ويصل بيوتر الى كيريلوف حوالى الواحدة صباحا ، ويتنحدر مضيقه
حوالى الثانية والنصف ، أما فى الساعة الخامسة وخمسين دقيقة ،
فيصل بيوتر وأركيل الى المحطة ، وبعد ذلك بعشر دقائق ، يدخل
« الفوضى العدمى » مقصورة الدرجة الأولى فى القطار ، انها ليلة
حافلة ، على حد قول الروائى دوستوفيسكى • ولا يستبعد حدوث هذه
الأحداث بنفس هذا الترتيب ، كما يحتمل ألا تحدث على هذا النحو ،
ولكن هذا لا يهم ، فلقد أمكن الحفاظ على الاحساس بالمقدورية وحركة
الأحداث قدما حتى النهاية • فالقطار يستجمع قوته ويكتسب السرعة •

ولايد أن تتناول أية نظرة شاملة الى المقومات الدرامية فى الرواية
عند دوستوفيسكى أسلوب بناء الاخوة كارامازوف ، وفى الحق فبالقدور
اثبات احتمال تأثر هذه الرواية فى تصويرها على نحو بين بهاملت والمملك

(*) pandemonium (جاءت فى جحيم دانتي) •

ليروقطاع الطرق (*) (عند شيللر) ٠ ففي بعض اللحظات ، كما حدث مثلا عند صيحة جروشكا بأنها ستتوجه الى دير للراهبات ، يصبح اعتبار نص دوستويفسكى تنويعا استند على فكرة سبق طرحها في الدراما ، بيد أن هذه النقاط قد سبق فحصها في دراسات شتى عن دوستويفسكى ، وأفضل الرجوع إليها من زاوية مختلفة نوعا عندما نناقش أسطورة « المدعى العام » ٠

فأى نوع من الرؤى الدرامية تأثر بها دوستويفسكى تأثرا قويا ؟ فلو صبح أنه من الدراميين فلا بد أن نضيف أيضا أنه درامى من مدرسة بالذات وعصر بالذات ، والكثير من موتيفاته التى تأسر البائنا ونصنفها كممثل للذروة التى بلغها دوستويفسكى كانت فى الواقع من الأمور المألوفة فى الممارسة الأدبية المعاصرة ، فلقد خرجت « سيربالييه » دوستويفسكى من رحم تجربته الخاصة ، وقد علق (١٨٨١) على وصفه بالسيريالية بالقول : « لقد وصفونى بالسيكولوجى وهذا خطأ » ٠ فأنا مجرد واقعى بأعلى مفهوم للكلمة ، ومن ناحيته قد كان هذا الاتجاه وسيلة ضرورية لتفسيره لله وللتاريخ ، ولكنها جسمت أيضا تقليدا أدبيا كبيرا لم يعد كثيرون منا يعرفون عنه شيئا ٠

انعكست صورة العالم فى رواياته ، كما انعكست حياته المعذبة وما تخللها من نفى الى سيبيريا ومرض بالصرع ، وفترات حرمان طويلة ٠ وصور الكثير مما ظهر مبهرجا ومتوترا فى غراميات شخوص دوستويفسكى بالقليل من التزاويق ، علاقاته الشخصية بماريا آسايافا وباولينا سوسولوفا ٠ ولقد اتضح أن أحداث الروايات التى حملت بصمات التسامى والاختراع كثيرا ما كانت منتزعة من سيرته الشخصية ٠ فلقد مر بتجربة جميع تلك الاستنارات ، وتعرض للموت - جزئيا - عندما واجه جماعات ضرب النار ، وكان بالنية تنفيذ حكم الاعدام فيه ، وروى لنا ما حدث بعد أن صاغه فى صورة روائية ، وفى سجال آخر ، تعرض لنوبة اغماء فى غرفة جلوس آل فيلجورسكى فى يناير ١٨٤٦ عندما التقى لأول مرة بالحسناء الشهيرة سنيافيا ٠ وقد ارتبطت بعاداته الشخصية حتى محاوراته ، التى لا يخفى نهوضها بدور درامى ، على نحو مشابه لأسلوب كولريدج وميتافزيفيته ، التى قال عنها الناقد الانجليزى هازلين بأنها كانت مرتبطة بنزهاته وتسكعاته ، وروى

صوفيا كوفالفسكى (٥) عالمة الرياضة المرموقة حديثا متبادلا دار بين الروائى وشقيقتها التى كان متيعا بها آنئذ :

سأل دوستويفسكى بنزق : أين كنت ليلة أمس ؟

فأجابت شقيقتى بلا اكتراث : فى حفل راقص •

- وهل اشتركت فى الرقص ؟

- طبعاً !

- مع ابن عمك ؟

- معه ومع آخرين •

وواصل دوستويفسكى تحرياته : « هل استمتعت بذلك ؟ » •

فأجابت أثناء استئذافها حياكة ثوبها : مادام لا يوجد ما هو أفضل فقد سرنى ذلك •

فأحرق فيها مليا بضع لحظات :

رفجاة قال : « أنت مخلوقة ضحلة حمقاء » •

راتخذت روح معظم أحاديثها هذا الطابع ، وكانت تنتهى عادة بانذفاع دوستويفسكى لمبارحة البيت •

غير أنه من الواجب عدم المغالاة فى التنويه باللمحات المنقولة من السيرة الذاتية فى روايات دوستويفسكى رغم فائق أهميتها ، وصرح فى رسالة بعث بها الى ستراخوف فى فبراير ١٨٦٩ : « ان لدى فكرة خاصة عن الفن ألخصها فيما يلى : ان ما يعتبره أغلب الناس خيالاً ، ويفتقر الى العالمية يبدو فى نظرى الجوهر الصميم للحقيقة » ، ثم أردف قائلاً : « أليست روايتى الأبله التى توصف بالرواية الخيالية بأعظم ممثل لحقائق الحياة اليومية ؟ » • وكان دوستويفسكى ميتافزيقياً لأقصى حد • وما من شك أن التجربة الشخصية أكدت احساسه بالفانتازيا ، وشحذت هذا الاحساس ، ولكن علينا ألا تساوئ بين الأسلوب الشعري وفلسفة عنيدة وحادة كفلسفة دوستويفسكى ، ولو فعلنا ذلك فسنعرض للتعصب الذى ظهر فى دراسة فرويد للاخوة كارامازوف التى ردت فيها فكرة قتل الأب ، والتى تعد حقيقة موضوعية مشحونة

بالمضمون الدرامى والايديولوجى الى المستوى المبهم للمرض التسلسلى الشخصى ، ويتساءل الشاعر الانجليزى بيتس : « كيف نفرق بين الرقص والراقصة ؟ » . ان بمقدورنا تحقيق ذلك من جانب واحد ، ولكن بغير هذا الجانب لن يتيسر الحصول على أى نقد عقلانى .

ولنحاول هنيهة تذكر الصورة التى عرضها بيتس . فلقد استحضرت الراقص صورة فردية من صور الرقص ، فلا يوجد راقصان يرقصان ذات الرقصة على نحو مماثل ، ولكن وراء هذا التنوع يكمن العنصر الثابت القابل للنقل لفن تصميم الرقصات (الكوروجرافيا) . وفى الأدب يوجد بالمثل كوروجرافيات كتقاليد للأسلوب وأعراف متفق عليها وبدع مؤقتة وقيم تتغلغل فى الجو العام الذى يكتب الأديب من خلاله . وليس باستطاعة أخرويات دوستوفسكى ورؤاه للقيامة الآلفية ، أو تاريخ حياته على السواء تقديم بيان كامل للأسلوب التقنى لأدائه أو عروضه . ولم يكن بالمقدور تصور روايات دوستوفسكى أو كتابتها على النحو الذى ظهرت فيه لولا وجود تقليد أدبى وعالم أدبى عظيم الثراء من الأعراف التى ظهرت فى فرنسا وانجلترا أبان سستينات القرن الثامن عشر . انتقلت فيما بعد الى جميع أنحاء أوربا ، وانتهى بها المطاف الى عالم الأدب فى روسيا ، ومن ثم تعد « الجريمة والعقاب » و « الأبله » و « الممسوس » و « الشاب الخام » و « الأخوة كازانزوف » والحكايات الرئيسية وريثة للتقليد القوطى ، ومنها انتهل الاطار الذى عرف به دوستوفسكى وعالمه ملامحه ومذاقه ، وما شاهدناه فيه من جرائم جرت فى غرف الأسطح وفى الشوارع ليلا ، وعمليات سلب وفسق وما صاحبها من جرائم خفية ، وتأثيرها المغناطيسى الذى يقرض الروح فى الظلمات المخيمة على جو المدينة ولكن لما كانت اللصوص القوطية واسعة الانتشار ، وتحولت فيما بعد الى ما يدعى بالكيتش (*) لذا اندثر الاحساس بفحواها المميز ، وبالدور الهائل الذى نهضت به لتحديد ملامح جو الأدب فى القرن التاسع عشر .

ولعلنا نعتزف بانتماء العديد من الروايات (**) الى « القوطية » من حيث الموضوع وطريقة التناول ، كما نعرف رواية الرعب التى هذبت

(*) Kitsch مصطلح المانى استخدم فى الأصل للدلالة على الأشياء السريعة الزوال ، وفى مجال الأدب يطلق هذا المصطلح على الروايات العاطفية الفارغة التى تقرأ لشغل الفراغ لحسب .

(**) من أمثال Han d'I lande ليفكتور ميچرى Peau de chagrin و Bleak House لديكنز وروايات الأخوين Brontë وحكايات Hawt horne و Poe و die Raeuber لشييلر وملكة البستوى لبوشكن .

واتخذت طابعا سيكولوجيا فى فن موباسان وحكايات الأشباح عند هنرى جيمس والتر دى لامار • ويذكر لنا مؤرخو الأدب ما حدث بعد تدهور الشكل الدرامى من غزو الميلودراما لمسارح القرن التاسع عشر ، وما أعقب ذلك من اكتساح عالم الأقلام السينمائية والرواية الاذاعية والرواية الشعبية • وعلق اليوت فى مقال كتبه عن ويلكى كولينز وديكنز على حلول الميلودراما السينمائية محل الميلودراما الدرامية ، وفى كلا الحالين كان الألباس الذى اعتمدت عليه هذه الأحداث هو الحكاية القوطية • وعلاوة على ذلك فأننا نعرف أن عالم الميلودراما ، أو عالم الأبطال الشياطين الذين يرتدون قبعات ضخمة والعذارى اللاتى يوضعن فى مواقف تحتم عليهن الاختيار بين التعذيب وهتك أعراضهن ، ويخير جميع الأبطال بين الجمع بين الفضيلة وذل الفقر ، وبين الأشرار وما ينعمون به من ثراء ، ويمثل هذا العالم أيضا فى عالم مصابيح الغاز التى ينعكس بريقها الشرير على الأزقة المغمورة بالضباب وعالم المراهبين الذى يخرج من جحوره بعض الأشرار لارتكاب جرائمهم فى الوقت المناسب • انه عالم الجرعات السحرية واللاذلىء الزائفة وسفنجلى و « الفيولينة » المفقودة لسترانديوفاريس • وتعد جميع هذه الأمثلة صوراً مكيفة للصين القوطية لكى تتناسب بيئة المدن الصناعية الكبرى •

ويمقدورنا أن نلاحظ جوهر القوطية فى أعمال متفرقة مثل أوليفر تويست وحكايات هوفمان وبيت الجمالونات السبع والمحاكمة لكافكا • غير أن المتخصصين وحدهم هم الذين يعون محاكاة انباء عظام فى روايات مثل تويست وحكايات هوفمان وبيت الجمالونات السبع والمحاكمة لكافكا • الا فى هوامش المراجع أو الموسوعات الضخمة عندما يحاولون استشارة قرائهم • لقد نسبنا تماما لمسات مبيار القيم الذى استعان به بلزالك للفرقة بين الجوانب الفنية والمتعارضة مع الفن ، امتدح أحد الأحداث التى وقعت فى رواية « ديربارم » لاستبدال ، وكيف قارن منجزات هذا الأديب العظيم بمنجزات أقل وزنا لكاتب مغمور « كالراهب » اويس والمؤلفات الأخيرة لمسز آن رادكليف (*) • ونسبنا أيضا أن الرومانسات المربعة للويس والمسز رادكليف كانت تقرأ على نطاق واسع ، وساهمت بدور أكبر فى تكوين الذوق الأدبى فى القرن التاسع عشر أكثر من أى كتب أخرى ، مع جواز استثناء مؤلفات مثل اعترافات روسو ورواية مثل آلام فرتز لجوته ، ويتذكر دوستوفسكى أنه أثناء طفولته

(★) Ann Radcliffe (١٧٦٤ - ١٨٢٣) من رواد قصص الرعب ، التى تحقق أعظم نجاح عندما تتحول الى أفلام سينمائية ، ويتذكر أبناء العصر الحاضر دراكولا وفراكنشتين •

« اعتاد تفضية أمسيات الشتاء الطويلة قبل توجهه للفراش مصغيا (فلم أكن قد تعلمت القراءة بعد) ومندمها فاعرا فاه عندما كان أبوه وأمه يتلوان عليه بصوت مرتفع أجزاء من روايات آن راندكليف . وعندما أذهب للنوم استمر اهذى بما سمعته منها ، . ويكفى أن نذكر بطة حكاية بوشكين (*) ، لكى نوثق حقيقة معرفة العائشين على حدود روسيا الآسيوية للكثير من الرومانسات الفارغة التى لم يعد أحد يذكرها الآن ، فهل هناك الآن من يقرأ أوجين سو الذى رفعه الناقد الفرنسى سانت بييف الى مرتبة مماثلة لبلزاك فى « الخصوبة والإبداع » ، أو يذكر كيف ترجمت كتب سر ستل اليهودى التائه وأسرار باريس وغير ذلك ، الى عشرات اللغات والتهمها ملايين المعجبين من مدريد الى سان بطرسبورج ، والرومانس التى كانت تحلم بها إيما بوفارى وساققتها الى مصيرها المحتوم ؟

ومع هذا فعلى وجه الدقة كان هؤلاء المحترفون لكتابة المرحبات وروايات السحر والباحثون المزيّفون فى التراث وأحياء العالم الراسيط – الذى لم يكن فى حقيقته مثلما زيفوه – هم الذين نشروا فى الخارج المادة التى نقل منها الشاعر الانجليزى بعض أعماله (**) وهم الذين يسموا لبايرون تأليف « مانفريد » ولشيللى تأليف رواية المبخرة ولفيكتور هيجو تأليف أهدب نوتردام . وقضلا عن ذلك ، فإن جهابذة الصناعة الأدبية اليوم ومتعهدي توريد الرواية التاريخية وروايات الجريمة هم الأخلاف المنصردون رأسا من هوراس والبول وماتيو جريجورى لوييس وأن راندكليف وتشارلز ماثورين (مؤلف الرواية العظيمة التأثير سيلموث) . وحتى النوع المتخصص من الرواية العلمية، فإنه يرتد الى النزعة القوطية للمسز شيللى وروايتها فرنكشتاين والمتخيلات القوطية لانجار آلان بو .

وفى نطاق التقليد العام للنزعة القوطية والميلودراما كانت هناك أشكال متمايزة للحساسية ، وقام ماريو بران (***) ببحث أحد جوانبها فى كتابه المشهور عن توجهات الرومانسية ، ويرجع أصلها الى المركز دى ساد (****) والشيقين فى القرن الثامن عشر ، وتشكل على غرارها عالم

(*) Dubrovsky.

(**) مثل Christabel و The Ancient Mariner

(***) Mario Praz صاحب كتاب The Romantic Agony

(****) Sade, Alphonse-François (المركز) ١٧٤٠ - ١٨١٤ مؤلف

العديد من الكتب الشيقة ، ومنه استمد مصطلح السادية الشهير فى علم النفس والأدب

رحيب من الأدب وفن الجرافيك حتى عهد فلوبيير وأوسكار وايلد ودانونزيو . وتلاحظ القوطية من هذا القبيل فى بعض أعمال الشاعر الانجليزى (*) كيتس ، وسالامبو لفلوبيير وشعر بودلير ، وفى الأعمال الأكثر اتساما بالروح الكئيبة ليروست ، ومن المصاكة الساخرة لهذا الفن فى كتاب كافكا « مستعمرة العقوبة » . وكان دوستوفسكى يعرف أعمال ساء وكلاسيكيات الغسق (**) (فلقد أشير جملة مرات الى كتاب مونتينى فى كشاكيل الأبله والمسوس) ، وأسهب فى انتقاء أفكار توصف بالتخلف بالمعنى التاريخى والتقنى . وثمة قرابة بين نسائه المتعاجبات والنساء المغسويات اللائى لا يقاومن (***) ومصاصات الدماء التى جاء ذكرها فى كتاب ماريو براز الأنف الذكر . وهناك مؤثرات سادية فى تناول دوستوفسكى للجريمة الجنسية . ولكن علينا التزام الحرص حتى يتسنى لنا التمييز بين طريقة تناوله للتقليد القوطى وفهم دور ميتافزيقا دوستوفسكى الكامنة وراء تقنيات الميلودراما ، ولو فعلنا ذلك ، فسيتعذر علينا قبول رأى براز : « بأنه من جيل دى ريه (****) أو ريتز حتى دوستوفسكى كان نصيب الرذيلة فى العمل الأدبى متماثلا » .

على انه قبل النظر فى الأشكال المتطرفة والهرمسية للنزعة القوطية فى روايات دوستوفسكى أود أن أبحث باقتضاب القوطية الأكثر انفتاحا فى ميلودراما القرن التاسع عشر ، ففى بدايات القرن الثامن عشر ، كانت الصيغ القوطية ذات طابع بسيط وباستورالى . ولقد بدأت كما ذكرنا كولريديج لوليم ليسل بوليت فى رسالة كتبها فى مارس ١٧٩٧ :

« بالأبراج المحصنة والقلاع العتيقة والبيوت المنعزلة على شاطئ البحر والكهوف والغابات والشخصيات الشاذة وجميع عشائر السرب والأسرار » .

ولكن بعد الولوج المبذول بالاغراب واهتراء الرداء العتيق ، حدث تحول فى الأوضاع . اذ كان ما أدركه القراء والملاحظون من ابتاء القرن

(*) رواية كيتس : Othe the Great, La Bellé Dame Sans Merci

(**) مثل : Thérèse philosophe

(*** Femmes fatales.

(**** Gilles Retz (Rais) (١٣٩٦ - ١٤٤٠) الذى حارب مع جان

دارك ضد الانجليز ، ثم اتجه الى خطف الاطفال وقتلهم وحوكم وأعدم . ويقترن اسمه بحكايات ذوى اللحية الزرقاء .

التاسع عشر ، وما كانوا يخشونه هو شدة زحف المدينة وبخاصة ، بعد أن تسببت الأزمات المتكررة للثورة الصناعية في ملء هذه المدن بالمساكن المظلمة ومظاهر الجوع . فلا وجود لمثل آخر قاق - ما شعر به الإنسان الذي ارتكب الخطيئة ، وسقط من نعيم العناية الإلهية في الشعور باليأس ، وعدم الاهتمام إلى مهرب من القهاسة ، وما أشبه باريس في الليل التي صورها بلزاك ، ومشاهد الغروب المشئومة في الروايات المرعية التي كانت تباع لقاء ينس واحد ، وما أشبه أدنبره على عهد المستر هايد (التي ظهرت في رواية جيكل وهايد) وعالم الشوارع الثعبانية التي اخترقها « ك » عند كافكا مهرعا للقاء حقه . ما أشبه جميع هذه الصور بمدينة بابل المكثنة بظلمات الليل ، ولكن بين كل ما روى عن أحداث المدن الكبرى في مظاهرها الشجية والوحشية احتل دوستوفسكي الصدارة .

ويتألف من الأعلام الذين سعى لاستلهاهم كوكبة من الجهابذة . فحتى قبل أن تزدهر الروح القوطية ، فاننا رأينا رستيف دي لا بريتون (*) ، وهو أديب منسب ومن الصعب تقييمه لأن ما ظهر عنده من غضب وتنوع قد جعل موهبته تقترب من طبقة العباقرة ، ورأى رستيف المدينة بعد غروب الشمس تتحول إلى أرض المجهل (**) التي تمثل المجتمع الحديث . ففي كتابه (***) ليالي باريس ، طرحت بصورة واضحة المقومات الأساسية للميثولوجيا الجديدة : مثل العالم السفلي والمومسات وغرف الأسطح المتجمدة والأقبية بجوها الخائئ وميلودرامية التضاد بين وجوه المستعرضين والمعربين في قصور الأغنياء . وتمائل رستيف هو والشاعر الانجليزى ولیم بليك فرأى في ليالي المتروبوليس رموز اللاإنسانية في صورة مركزة ، والتفرقة في المعاملة القانونية وأحكم قبضته على المفارقة الخاصة يتزايد عدد الفقراء والمطاردين ممن لا مأوى يريهم وسط صروح قصور المترفين ، وفي أعقاب ولیم بليك . ظهر متجولون ليليون من أمثال فيكتور هيجو وادجار آلان بو ، وماضغ الأفيون (****) وشركوك هولز وشخصيات جيسينج (****) وزولا

(★) Retif de la Bretonne أو Restif (١٧٣٤ - ١٨٠٦) أديب فرنسي ألف

٢٥٠ مجلدا من الرومانسية صور فيها الملامح الرئيسية لحياة الفلاس الفرنسيين والمساكين . ولم يقدر لها البقاء لما فيها من وفرة المؤثرات الميلودرامية والمبتذلات .

(★★) ومن بين من سبقوا دوستوفسكي في هذا المضمار دي كوينسى .

(★★★) Les Nuits de Paris Terra incognita (١٧٨٨) .

(★★★★) Confessions of an opinmeater تأليف الشاعر

Gisring

دي كوينسى .

(★★★★★)

وليوبولد بلوم والبارون دي شارلوس ، ويظهر تأثير دوستوفسكي برستيف في أجلى مظاهره في الصفحات الاستهلالية من كتاب « الليالى البيضاء في سان بطرسبورج » .

فقد بين هذا الكتاب كيف تستطيع عين الشاعر حتى وسط الدساكر والمصانع أن تكتشف الهلاوس والرؤى المحمومة التى تتماثل فى أصلاتها هى وأية رؤى يمكن الاهتداء اليها فى الغابات القوطية وحكايات الشرق التى أولع بها الرومانتيكيون . واشترك دي كوينسى هو وبودليير فى الالتجاء الى تصوير احدى المدن التى تتسم بالغربة الموحشة ، على نحو شبيه بما حدث لمدينة نينوى وبابل عندما صب أصحاب الرؤى لعناتهم عليهما . وكان كتاب دي كوينسى : اعترافات ماضغ الأفيون من بين الكتب الأثيرة عند دوستوفسكى ، وترك الكتاب آثاره على كتاباته الباكرة ، وعلى كتاب الجريمة والعقاب . وبمقدورنا أن نلمح صورة آن الصغيرة فى شارع اكسفورد (عند دي كوينسى) وراء صورة سونيا فى الجريمة والعقاب .

وتأثير بلزاك وديكنز واضح للغاية ويعد الأثر بحيث لا يحتاج الى المزيد من البحث لاثباته . إذ كانت باريس ولندن اللتين حدهما دوستوفسكى فى كتابه (ملاحظات شتوية عن بعض الانطباعات الصيفية) ١٨٦٣ مدينتين رأهما على ضوء ما تأثر به فى كتب بلزاك وديكنز (*) .

غير أن تأثير المدينة والقوطية بلغ قمة تعبيره فى كتاب أوجين سو « أسرار باريس » . وقد امتدح الناقد الروسى بلينسكى الكتاب الذى أقبل عليه الروس بنهم مماثل للاقبال عليه فى أوروبا . ويذكر تولستوى فى كتابه : « الطفولة والصبا والشباب » كيف أولع بكتب « سو » التى لاقت نجاحا شعبيا عارما ، وعرف دوستوفسكى كتابى سو « أسرار باريس » واليهودى الثائنه ، وعلى الرغم من أنه كتب لشقيقه فى مايو ١٨٤٥ بأن سو محدود الموهبة الى أبعد حد ، إلا أنه تعلم الكثير منه . ويصبح هذا الرأى خصوصا على عدد من الأحداث التى وردت فى الجزء الأول من كتاب الشاب الخام ، وإن صعب أحيانا التفرقة بين ما يكتب من باب التندر وما يكتب من قبيل التأثر ، وحقق سو أثرا شجيا مستحدثا عندما مزج الميلودراما بالدعوة الى التماطف

(*) مثل كتاب Le Père Goriot لبلزاك وكتاب Illusions perdues وكتاب Bleak House لديكنز .

الاجتماعى وهى السمة التى تميزت بها الرواية بعد تدهورها فى القرن التاسع عشر الى أسفل سافلين ، وإذا استشهدنا بفقرة موجزة من فصل شهير فى كتاب سو (*) ، فسيستنى لنا نقل اللهجة السائدة عند سو : « وبعد أن حطم السل ثانى الأختين ، مالت بضعف بوجهها الصغير البائس ، وبطلاله العليلة الشاحبة ، ناحية الصدر المتجمد لأختها ذات السنوات الخمس » .

وسنرى نفس الفتاة مستمرة فى شهقاتها فى بيت مارميدالادوف وفى الأكواخ التى كان اليوشا كارامازوف يمارس فيها وظيفة القسوسية وترددت أصداء بعض الأقوال الثورية التى جاءت عند سو ، فيما يكاد يشبه التطابق الكامل عند دوستوفسكى . وهكذا رأينا فى كارامازوف استنساخا للملاحظة القائلة : « انها أموال تافهة . لا شئ يشغلها عن الشعور بالمسئولية . . ولا شئ يحميها من الشعور بالمرارة والحقد » . وهناك تماثل فى العرض والموضوع بين بعض أحداث من أسرار باريس (**) وبطلات دوستوفسكى الرقيقات ، وبين ما ذكره سو عن اصنابة المركيز هادفيل بالصرع ومازق الزواج فى رواية الأبله .

بيد أن ما نقله دوستوفسكى قد ذهب الى ما هو أبعد من الاستلهام . إذ امتد الى دوره بإكماله ككاتب روائى ! بفضل كونه أكثر عظماء معاصريه تعمقا فى الأدب الأوروبى ، وأكثرهم استثمارا لارثه منه ، ومن الصعب تخيل نوع الكاتب الذى كان سيؤول اليه دوستوفسكى لو أنه لم يعرف أعمال ديكنز وبلزاك وأوجين سو وجورج صائد ، فلقد وضعوا الأساس الذى لا غنى عنه لتصوره للمدينة الشريرة (الجهنمية) ، ونقل عنهم أعراف الميلودراما التى ألم بها وعمقها بدوره ، وتعد روايات دوستوفسكى : المساكين والجريمة والعقاب والشباب الخسام والليالى البيضاء فى سان بطرسبورج والمهان والمجرح حلقة من مسلسل بدأ برستيف دى لا بريتون وبامعان النظر فى حياة المدينة الليساج (***) واستمر باقيا فى روايات الدساكر الأمريكية فى عصرنا الحالى .

وكان تولستوى لا يشعر بأى ضيق عندما يرى المدينة حتى وهى تحترق . أما دوستوفسكى فكان يالف التنقل بين أكاداس الشقق

Les Mystères de Paris	فى كتاب	Misere	(★) الفصل بعنوان
Fleur de Marie.		Eugene Sue	تأليف
			(×××)
١٦٦٨ - ١٧٤٧ وهو درامى وروائى بنا		(Alain René) Le Sage	(××××)
			حياته بترجمة كتب الأدب الأسباني .

والأكواخ فى الأقبية وفوق الأسطح وفى أحواش محطات السكك الحديدية .

ولقد قدم لنا نموذجا لنظريته الى هذه الناحية فى الصفحة الأولى من كتاب المهان والمجرح : « طيلة هذا اليوم ، كنت أتجول داخل المدينة محاولا العثور على ما رى . اذ كان مسكنى القديم رطباً للغاية ، . وعندما يحاول دوستوفيسكى استحضار صورة الجمال الطبيعى نلاحظ ايثاره المدينة التى جعلها اطاراً لمثل هذه التصورات :

« أحب شمس شهر مارس فى بطرسبورج . فبغثة لمع الشارع بأسره ، وسبح فى النور المتألق . . . وبدت جميع الشوارع فجأة وكأنها مغطاة بطبقة من اللآلىء ، واختفى مظهرها الرمادى الأصفر والأخضر القذر ، بكل ما فيه من كآبة » .

ولا يحتوى عالم الرواية عند دوستوفيسكى الا على القليل من المناظر الطبيعية ، ولاحظ الأستاذ سيمونز : « ما يسود كتاب البطل الصغير من جو متألق قد تدور أحداثه فى العراء » ، ومما له دلالة اضطلاع دوستوفيسكى بتأليف قصة البطل الصغير أثناء فترة احتجازه فى سان بطرسبورج . ولا يبدو الناقد الروسى ميرشكوفسكى مقنعاً عندما يجادل ويزعّم أن الروائى أخفق فى تصوير الطبيعة نتيجة لشدة افتقانه بها . فلا يخفى أن الناحية الباستورالية كانت بعيدة عن المقام الذى اختص به دوستوفيسكى . فعندما كان يكتب وصفاً للطبيعة على الطريقة التقليدية فى كتاب المساكين تحول المشهد على الفور الى مشهد قوطى مرعب :

« نعم وبحق انى أحب جو الخريف ، أو أواخر الخريف بمعنى أصبح ، عندما تحصد المحاصيل ، وتبدأ التجمعات المسائية فى الأكواخ وينتظر الجميع قدوم الشتاء . آنئذ يمتلئ كل شىء بالأسرار ، فتكفهر السماء بسحبها ، وتغطى الأوراق الذابلة الممرات الواقعة عند حافة الغابة الجرداء ، وتتحول الغابة ذاتها الى اللون الأسود والأزرق ، وتتراوى الأشجار فى قلب الغابة كأنها مرده أو أشباح سحرية بلا شكل . . . آه ياللهول ! فجأة يبدأ المرء فى القشعريرة عندما يرى كأننا غريباً يحدق بتظره من خلال ظلمة تجويف إحدى الأشجار . . . وبعدئذ ينتابنا شعور غريب فننتخيل كأننا نسمع همساً صادراً من كائن ما يردد أسرع ! أسرع ! أيها الطفل الصغير ، لا تتأخر عن موعد عودتك ، فسرعان ما سيصبح هذا المكان مثيراً للهلح . أسرع أسرع أيها الطفل ! » .

ولقد تركزت فى عبارة « هذا المكان سرعان ما سيصبح مثيرا للهللع الروح القسوطية وتقنيات الميلودراما . واذا راعينا كم كان درستويفسكى مدينا للناحيتين ، فلنتجه الى ما ينظر اليه عادة على أنه اللحن الرامز (البلايتموتيف) فى كتاباته : تأثير العنف على الأطفال .

٦

جرت العادة على الاعتقاد بأن الرواية فى القرن التاسع عشر - حتى أميل زولا على أقل تقدير - كانت تتجنب الجوانب البعيدة عن الاحتشام والجوانب المرضية فى التجربة الشبقية . وذكر اسم دوستويفسكى كرائد للكشف عن العالم السفلى للمكبوتات والشهوات « غير الطبيعية » ، التى ساهم فرويد بفتح بابها على نحو أخصب استنارتنا . غير أن الحقائق تشير الى غير ذلك . فحتى فى الرواية فى أسمى حالاتها فاننا نصادف آيات مثل رواية بلزك ابنة العم بت (*) ورواية هنرى جيمس أهل يوسطون (**) اللتين تناولتا أفكارا جنسية خطيرة عالجتها بعض العقليات المتحررة . وتناولت رواية استندال (***) ورودين (****) لتورجنيف موضوعين تراجيديين عن الضعف الجنسى . وسبقت رواية بلزك فانتريم رواية مارسيل بروسيت (*****) المنحرفين بما يقارب ثلاثة أرباع القرن . أما رواية بيير للفيل فانها تمثل الاعتداءات غير المألوفة لانحراف الحب ، وان كانت لم تتحقق .

ان كل هذا صحيح فيما يتعلق بالرواية القوطية فى أدنى مستوياتها فيما يدعى بالرومانسات السوداء (*****) ، وأيضا عن التدفق الهائل للمرعبات والرومانس المسلسل . ان كانت السادية والاعتراف الجنسى والخطيئة الشاذة وسفاح القربى والآليات المصاحبة للمسمرية والاختطاف من الموتيفات الكثيرة الشيعوع ، وجاء فى وصية الناشر لوسيان دى رو بيمبريه لبلزك عندما وفسد الى باريس لأول مرة : « عليك أن تكتب شيئا ما على غرار المصز رادكليف » (وقد سبق أن اشرنا الى اسمها) وقد نقشت هذه الوصية فى لوائح قوانين الأدب . وهناك أحبوكات رهن الاشارة تدور حول العذارى اليائسات وفجرة المستبدين والاعتغال عن طريق غاز الاستصباح والخلاص عن طريق الحب تقدم للروائيين

Cousine Bette.

Bostonians.

Armanie.

Rudin.

invertis.

Romans noire.

(*)

(***)

(****)

(*****)

(*****)

(*****)

الصاعدين من الطموحين الذين بمقدورهم اعتمادا على العبقيرية تحويلها الى ما يماثل بعض الروايات الشهيرة (*) وإذا توافرت الموهبة فلا يستبعد أن يتسنى لهم ابداع روايات أخرى (**) أما إذا اعتمدوا على الصدفة وحدها فسيكون بوسعهم تأليف مئات الآلاف من الرومان فيتون (***) التي نسي أمرها الآن حتى عند مصنفى الموسوعات الأدبية الضخمة ، ولما كنا قد نسينا هذا المقدار الهائل من الأعمال لذا تظهر لنا أفكار دوستوفسكى ومواقفه الدرامية كأنها فريدة زمانها ، ونصفها بالأعراض المرضية . والحق فإن احبوكات دوستوفسكى الروائية اذا نظر اليها كمادة خام أو كحكايات يستطاع تلخيصها ، فأنها لن تبدو لنا أقل اعتمادا على علم التقاليد المعاصرة والممارسات المعاصرة من مثيلاتها عند شكسبير ، وإذا استشف منها وجود بعض الأفكار الشخصية المتسلطة ، فإن هذا سيساعد على الاستنارة غير أن مثل هذا التأويل يجب أن يعقب الدراية بالمادة المتاحة العامة ولا يسبقه .

وعند كثير من الكتاب ثمة صور لمواقف أو أنماط لمواقف تعاود الظهور صراحة أو مضمرة فى أغلب أعمالهم . فمثلا فى أشعار بايرون ودراماته هناك الإشارة الى سفاح القربى . وكما هو معروف تماما ، فقد لمح دوستوفسكى من حين لآخر لفظائع مثل الاعتداء الجنى لرجل عجوز على فتاة أو امرأة بالغة ، وربما دعت الحاجة الى تتبع هذه الفكرة من خلال جميع كتاباته ، وليبيان كيف ظهرت فى أشكال رمزية مستترة ، ثم تبع ذلك ظهورها فى شكل مقال قائم بذاته ، وقد حدث ذلك فى أول رواية له وهى المساكين حيث شاهدنا مطاردة المسير بيكوف للتيمة فارافانا ، وحدث تلميح لهذه الفكرة فى احدى الحكايات (****)، وفيها حجت احدى الخطايا الخفية العلاقة بين مورين وكاترينا . وفى حكاية شجرة عيد الميلاد وحكاية « زفاف » اتخذ هذا التلميح مظهرا شفافا لرجل عجوز يوجه انتباهه الى فتاة صغيرة فى الحادية عشرة من عمرها ، وكان يهدف الى الزواج منها عندما تبلغ السادسة عشرة . وثمة موتيف مماثل رأيناه فى الرواية الرائعة « الزوج الأبدى » ففيها وقعت

(*) مثل The old curiosity shop ر Les mystères de Paris

(**) Trilby و Les mysteres de Paris

(***) romans feuilletons المسلسلات الروائية التى كانت تنشر على

حلقات فى الجرائد اليومية وقد بنا اتباع هذا الأسلوب ١٨٣٠ فى المجلات الأسبوعية ونصف الشهرية واشترك فيها فى البداية اعلام مثل بلزاك والكسندر دوماس الكبير وجورج صائد .

The Landlady.

(****) وتدعى

بطلة الرواية نيتوشكا نذفاتوفا فى غرام مرضى بزوج أمها . وفى المهان والمجرح ، هيمنت هذه الفكرة . فراينا نيللى (التى يرجع أصلها الى بطلة أخرى بنفس الاسم عند ديكنز) قد تم انقاذها على نحو ميلودرامى من الاعتداء ، وأشيع أن فالكونفسكى قد تورط فى عملية اغواء سرية ، وروايل ممقوتة خفية . وفى مسودات الجريمة والعقاب، ظهرت اعترافات سفديرجالوف بالاعتداء على الفتيات الصغار بنظهر بشع متكرر :

« انها عملية اغتصاب ارتكبت مصادفة . وبغثة روى سفديرجالوف - وكأن شيئاً ما غير عادى لم يحدث ، بعض نوادر عن الطريقة التى يتبعها رايزلو بتيلد عند اعتدائه على الأطفال (ويقول عن نزيلة بيته ان ابنتها قد اغتصبت وغرقت . بيد انه لم يذكر اسم الشخصية التى اعتدت عليها ، ولكنه اعترف فيما بعد بأنه كان المعتدى ... حاشية - لقد جلدنا حتى الموت ... »

وفى النسخة النهائية المعتمدة ، حدثت تعمية لهذه التفاصيل . فلقد تحدث سفديرجالوف عن اغواءاته الأقل تبذلاً من ذلك واستعاض عن واقعة الاعتداء الجنسي بمغازلة لوزين لدينا ومحاولة سفديرجالوف غوايتها . وكما سبق أن رأينا ، فقد كانت العلاقات الأيكر بين ناستاسيا وتوتسكى فى رواية الأبله مبنية على علاقات شبقية بين عاشق أكبر سناً وفتاة صغيرة . واحتلت هذه الفكرة حيزاً أكبر فى رواية « حياة خطاء كبير » . وتقع الرواية فى خمسة أجزاء ، وظهرت لأول مرة فى نهاية ١٨٦٨ ، ونقلت رواية المسوس والاخوة كارامازوف شذرات منها . وفيها جنح البطل الى تعذيب فتاة كمسيحة ومر بحقبة من القسوة والانحراف ، وجسمت اعترافات ستافروجين هذه الأفكار ، وتعد أشهر محاولات دوستويفسكى للتعبير عن الشهوة السادية . ولكن وحتى بعد أن صور بقطاعة هذه الفعلة ، فإنه استمر حريصاً على إبرازها . وتضمنت « يوميات كاتب » قائمة بأفعال العنف التى ارتكبت ضد الأطفال . فلقد تورط فيرسيلوف فى رواية « الشاب الخام » فى أفعال سرية تتعارض مع الانسانية ، وقبل أن يشرع دوستويفسكى فى تأليف الاخوة كارامازوف ألف حكائيتين على غرار الأسلوب القوطى البحث : « بويوك » و « حلم رجل مثير للضحك » . وعندما كان « الرجل المثير للضحك » على وشك الانتحار ، تذكر معاملته المخزية لاحدى الفتيات . وأخيراً فإننا نرى اشتاتا من هذه الفكرة مبعثرة من خلال آخر رواياته ، فلقد صرح ايفان كارامازوف بأن الأعمال الوحشية التى ترتكب فى حق الأطفال هى أقبح اتهام يوجه ضد الله . وتم التلميح بتعرض جروشكا للاعتداء

عندما كانت فتاة صغيرة ، وأخرجت ليذا هولاكوفا « اليوشا » بأنها
تحلم بصلب طفل صغير :

« وسبقى معلقا يئن ، وسأجلس قبالة أكل الكومبوت الأناناس .
فأنا مولعة للغاية بكومبوت الأناناس » .

وهناك مشهد مشابه وصف فى رواية أفروديت لبيير لوييس .
وقضلا عن ذلك ، فإن فكرة الاستسلام الشبقى والرغبة الجنسية المعتصبة
تد ظهرت مضمرة فى رواية زيارة كاتيا لديمترى كارامازوف عندما كان
ينقذ أباهما من الفضيحة العامة .

وحتى أثناء حياة دوستويفسكى ، فقد أشيع أن هذا المرتيف
المكرر يرتك الى بعض أركان مظلمة من ماضيه . ولكن ليست هناك
هنة صغيرة من الدليل القاطع تؤيد هذه الفرية . وفيما بعد انجذب
علماء النفس الى تعقب هذا الأثر . وقد تلقى أو لا تلقى كشوفهم ضوءا
على شخصية الروائى . غير أنه فيما يتعلق بأعماله فإنها بالضرورة
بعيدة الصلة ، لأن هذه الأعمال تمثل واقعا موضوعيا ، وتخضع للتقنية
والظروف التاريخية . وعندما نحاول فحص القاع فإننا قد نفسر
السطح . وبمقدار دقة التوفيق فى جعل العمل الفنى يتخذ الشكل
الفنى ، ويكتسب صفة العمومية ، فإنه لن يزيد عن سطح ، أن فكرة
الاضطهاد الشبقى والسادى للأطفال فى روايات دوستويفسكى لها
أهمية واضحة وتعميمية . وقد تعززت بفضل تقليد أدبى استطاع
الرجوع فى تأثيره على دوستويفسكى الى مقدار كبير من الوثائق .

واعتبر دوستويفسكى تعذيب الأطفال ، وبخاصة أفسادهم جنسيا
رمزا للشرف فى فعل مرذول لا يمكن الدفاع عنه ويتعذر إصلاحه . وراه
تجسيما للخطيئة التى لا تغتفر . وقد ينسب إليها بعض النقاد صفة
الكلية المشخصة . فعندما تعذب أو تعتدى على طفل فإنك تدنس صورة
الله الكامنة داخل الإنسان ، والتى تمثل الملع جزء منه . بل والأبشع من
ذلك هو التشكيك فى إمكان وجود الله ، أو إذا عبرنا عن ذلك بطريقة أشد
صرامة قلنا إمكان احتفاظ الله ببعض الاحساس بقرابته من خلأقه .
وقد أوضح ايفان كارامازوف ذلك فى صورة كاملة :

« هل يمكنك أن تفهم لماذا تضرب أية مخلوقة صغيرة – لا تكاد
تفهم ما الذى اقترف فى حقها – على قلبها المتوجع الصغير يقبضتها
الرفيقة فى الظلام والبرد ، وتبكي بدموع بريئة لا تعرف الحقد متضرعة
الى الله العزيز العطوف لحمايتها ؟ » . ولن نتحدث عن معاناة

الأشخاص كاملى النمو • فلقد اكلوا التفاحة ، لعنة الله عليهم ، وليأخذهم الشيطان جميعا ! • أما أولئك الصغار فما الذى سيقعله جهنم بهم ، بعد أن تعذبوا بالفعل ؟ » •

والمذهب القائل بأن الانسان قد سقط من رعاية النعمة من اثر ما حدث له فى فترة البلوغ من المعتقدات اللاهوتية العجيبة • غير أن مايعنيه دوستوفيسكى واضح صريح • وليس بمقدورنا أن نستجيب له بكفاية عن طريق تصيد الأفكار الشخصية المتسلطة التى قد تكون متشابهة هى وجذور هذا المذهب • فالمسألة الجديرة بالبحث هنا ، كما هو الحال فى أورستيا وفى « العواصف » و « الموسيقى » فى آخر مسرحيات شكسبير وفى الجنة المفقودة لميلتون ، وما جاء على نحو مختلف فى آنا كاريننا هى مشكلة اليهودية (دور الشر فى حياة البشر) ولقد طرح وعدا باضطلاع الله بدور الشر من الشر • ويبحث دوستوفيسكى متسائلا : « وهل سيكون لمثل هذا الانتقام أى معنى ، أو يعد منصفًا بعد تعرض هؤلاء الأطفال للتعذيب بالفعل » • ونحن نحط من تحديه وما تضعه من رعب شديد وتعاطف بأن ننسبه الى محاولة لاواعية للتكفير عن نفسه •

وكما سبق أن ذكرت ، فإن الجرائم ضد الأطفال هى المقابل الفعلى والرمزى لقتل الآباء • ورأى دوستوفيسكى فى هذا الازدواج صورة لصراع الآباء والأبناء فى روسيا ستينيات القرن التاسع عشر • واستعان شكسبير بوسيلة مماثلة فى الجزء الثالث من هنرى السادس لتصوير الحرب الضروس الشاملة للوردتين •

ولم يكن دوستوفيسكى عندما يختار موتيفات القسوة الشيعية لموضعة رؤياه الفلسفية والأخلاقية يستسلم لأى نوازع ذاتية أو شاذة • إذ كان يمارس عمله فى صميم الأحداث المعاصرة • وفى واقع الأمر وفى الوقت الذى بدأ دوستوفيسكى ينشر فيه رواياته وحكاياته كان اضطهاد الأطفال وغواية النساء بالاعتماد على الاغراء أو الابتزاز من الأمور الشائعة فى الرواية الأوربية • وفى بداية انتشار النزعة القوطية فى حكاية « اسرار أدولفو » (*) ، نصانف امرأة شابة جسيمة وفاضلة تعذب وتسجن فى قبو • وحدث تبدل للاطار القوطى ، فتحول القبو الى قصور منعزلة ، كما رأينا فى ميلودرامات الأختين بروننى ، وشقيق سحرية ، كالتى ظهرت فى إحدى روايات بلزاك (**) • وشامت بالمثل

The Mysteries of Udolpho.
Duchesse de Langeais.

(*)
(**)

حكاية الطفل الكسيح واليتيم المفلس وغير ذلك (*) . فهذه الروايات هي أبناء عموم روايات دوستوفسكى التى تعيش على بعد . وقبل دوستوفسكى بأمد طويل ، استغل محترفو التوتر والشجى احدى الحقائق السيكولوجية عن قدرة العاهرات والعجزة على الغواية للفسق . واذا بحثنا عن كيف تحقق هذا الاستبصار على نحو يمكن أن يقارن بدوستوفسكى فى ناحية المجال التراجيدى ، يكفينا فقط أن ننظر الى بعض لوحات الجرافيك واللوحات المتأخرة لجويا .

وعذارى دوستوفسكى المضطهدات من أمثال فارقارا وكاترينا ودينيا وكاتيا ماهن الا تنويعات كثيرا ما اتسمت بنضارتها وحدة تأثيرها على لحن كثير التردد . اذ تعكس تلى فى « المهان والمجرح » بكل وضوح النموذج الذى تأثرت به عند ديكز ، وعندما أقدم راسكولنيكوف على حماية سونيا (فى الجريمة والعقاب) وعندما أنقذ الأمير رودولف المرأة السليطة اللسان (**) (فى أسرار باريس) ، فانهما اتبعاً أحبوكة روائية ساعد انتشارها فى شتى الانحاء على شيء أشبه بالطقوس المقدسة ، وحتى عندما اتسمت غايته بأشد التعقيد والتطرف فإنه تمسك بالمواقف الدعائية للميلودراما المعاصرة ، فرأينا العواجيز الفسقة يغازلون الفتيات الضربات ، وكيف يفسد التبنل الأبناء والأبطال المسكونين بالشياطين والساقطات صاحبات القلوب الرهيقة . وهذه هي القائمة التقليدية لريبرتوار الميلودراما ، وتحولت بسحر العبقرية الى أبطال الاخوة كارامازوف . وما على أولئك الذين يصرون على القول بأن اعترافات سيفدريجالف وستافروجين غير مسبوقه فى الأدب ، وأنها قد تفرعت من الروح المجردة لدوستوفسكى الا أن يقرعوا رواية بلزاك الشهيرة (***) والتى عرض فيها (على بلاطة) موضوعا يدور حول اشتهاى رجل مسن لبنت فى الثانية عشرة من عمرها .

ولابد أن نترك لنفس الدراية بالتقاليد مساعدتنا على فهم أبطال دوستوفسكى ، أى أولئك الملائكة المغلوبين على أمرهم الذين تتناوب لديهم ذكريات الخلاص هى والحقىد الجهنمى ، فمن بين أسلافها « ابليس » عند الشاعر الانجليزى جون ملتون والعشاق المحمومون فى الرواية القوطية ، والبلاد الرومانتيكى و « الشخصيات القوية » عند بلزاك مثل راستينا ومارسان ، وشخصية أونيجين عند بوشكين

(*) مثل Tiny Tim لبولير و mendiante rousse
Christmas Carol.
(**) La Goyaleuse.
(***) La Rabouilleure. (١٨٤٢) وتعنى خميرة العكنة :

ونجورين عند ليرمونثوف ، ومما يثير الاهتمام أن دوستوفسكى بالذات قد اعتبر الأمير أندرو فى الحروب والسلام لقولستوى ، من أبطال نمط « أبطال الظلمات » فى الأساطير الرومانتكية .

وتبدو الاسكتشات الأولى لشخصية سفيدرجايلوف كأنها محاكاة لبايرون أو فيكتور هيجو .

ملاحظة : كان سفيدرجايلوف على وعى ببعض الفطائع الخفية التى لم يشأ أن يكشفها لأى انسان ، ولكنها تكشفت من خلال أعماله ، فقد اتخذت مظهر التشنجات الوحشية التى تدفعه الى تمزيق نفسه والى القتل دون أن يشعر بأى انفعال ، انه وحش خطير أشبه بالنمور ! .

ويمثل فالكوفسكى فى رواية المهان والمجرح اتجاها معمقا للانزعة القوطية . فنحن نتمثل فى شخصيته الصدام بين الوحشية واحتقار الذات الذى درمزه بايرون فى مانفريد وقدمه أوجين سو فى اليهودى الثاثة :

« لقد كنت من أنصار الخسة الاجتماعية . بلى ! وكنت اقترب من جلد أحد الفلاحين حتى أشرف على الموت ، حسب رواية زوجته .. ولقد أقدمت على هذه الفعلة فى مرحلتى الرومانتكية » .

« بل وأنا مولع بالمرذيلة الخفية التى تدور فى السر شريطة أن تتصف بالمغربة والأصالة ، وربما أيضا بقليل من الفحش للحيلولة دون إثارة الملل .. ها ها ! » .

وكثيرا ما تنقلب الخسة القوطية الى ضحك وحشى .

فى احدى المذكرات الموجزة لثوماس لوفيل (*) ، نصادف صيغة مناسبة تماما لتلخيص حالة سيدريجاييلوف وفالكوفسكى وستافروجين وايفان كارامازوف .

« فلا بد أن تتصف كلماتهم بالمقتامة الشديدة وبالكشف عن الغدر مع الظاهر من حين لآخر بالاخلاص المشوب ببعض التوازل الحريفة من النفجر بالتهكم والسخرية الأثمة والعبارات الفظة » .

وتكشف شخصية روجوجين (فى رواية الأبله) عن شدة التأثير ببايرون ، فهو شاب أسمر البشرة سوداوى يضحى بجميع خيراته .

(*) (Thomas Lovell) Beddoes. وهو من النيورتان أصحاب المزاج القوطى .

الدنيوية فى سبيل مشاعره عند انطلاقها ، فنراه يقتل ما يجب أو يبغض فى لحظات أفقتانه ، وتصف عيناه بمغناطسيتهما وتعبيرهما عن القضية ، وقد لازمت هذه الصفة مويشكن أبان جولاته داخل سبان بطرسبورج . وهذه صفة تمثل الحالة التى شاعت فى النزعة القوطية . حتى قبل كولريديج ، عندما أصبحت العينان المتوهجتان لرجل البحرية القديم من العلامات التقليدية لقابيل عند الرومانتيكيين (والاشارة بالطبع الى مؤلف شهير لكولريديج) .

ولكن بلا جدال فاننا نلمس عند ستافروجين المادة التقليدية بعد معالجتها بقدر أكبر من البراعة . فلقد تماثل هو وجميع أبناء عشيرته فى سبق الشائعات التى انتشرت عنه وربطت بينه وبين الجرائم التى لم يكشف النقاب عن مرتكبها . وهنا يستعمل دوستويفسكى موتيفا غريباً للغاية ، وإن كان منتشراً ، فهناك تلميح بأن ستافروجين كان ينتمى فى بعض الأحيان الى جمعية سرية مؤلفة من ١٣ رجلاً كانوا يشتركون فى العريضة الشيطانية ، وعادت الظهور مثل هذه الجمعيات التى تتألف عادة من ١٢ أو ١٣ فرداً فى أعمال دوستويفسكى ، فمثلاً رأينا اليوشا فى المهان والمجرح يشير متحمساً الى جماعة مؤلفة من « حوالى ١٢ عضواً تلتقى للتحدث فى مسائل اليوم » ولعل الفكرة قد استهوت المؤلف الروائى لما فيها من تلميحات رمزية دينية الى المسيح والرسول ولاتصالها بالتقاليد الطائفية أو الحركة الانشقاقية الروسية . ولكن مرة أخرى يجب ألا ينسينا تناول دوستويفسكى للفكرة خلفيتها الأدبية . فعالم الرواية القوطية حافل بحكايات الكهوف الشيطانية والجمعيات السحرية التى تمارس السحر الأسود ، وتسيطر على المسائل السياسية والشخصية (*) . وخصص بلزاك ثلاث روايات ميلودرامية للتحدث عن مثل هذه الجماعات التى كانت تلتقى فى السر لتبادل العون (**) ، وتعد من علامات الطريق الدالة على تغلغل الحساسية القوطية فى نسيج الرواية فى أسمى صورها ، ولو أريد الحصول على منظور مبين ويتصف بكلاسيكيته بالضرورة ، فما علينا إلا أن نتذكر المعالجة السافرة للحركة الماسونية فى الحرب والسلام .

وعلى الرغم من أن دوستويفسكى لم يقر العنوان إلا مرة واحدة ، عندما انتهى من تدوين نص الرواية ، إلا أن المسودات تبين بوضوح أنه تصور ستافروجين فى صورة « أمير » . واللمسات الإضافية وروافد

(*) و Kaetchen von Heilbrom لكلايست مثل شهير لذلك .
(**) جمعت هذه الروايات الثلاث تحت عنوان Histoire des Treize

الرواية فائقة الحدة ، فالثنائي المؤلف من شخصية مويشكن وروججين كان أميرا • وأنعمت جروشسكا بنفس اللقب على اليوشا كارامازوف . فلقد تصور دوستوفسكى مصطلح الأمير مشبعا بالقيم الطقوسية والشاعرية ذات الطابع الخاص ، أو ربما تدل على الانتماء لتنظيم خاص • وفى جميع الشخصيات الثلاث هناك جوانب كامنة من المسيح الميسيانى ، إذ كان ستافروجين ، كما سأحاول أن أبين فى الفصل الأخير ممثلا للنعمة الالهية وللعنة الالهية معا • فلقد تراءى لماريا فى بعض المواقف الأمير المخلص والفارس الأشبه بالفالكون ، غير أن تصور ستافروجين فى هذا المستوى يجب أن لا يحول بيننا وبين ادراك وجود بعض الاستعارات من شخصية ستيفورث فى دافيد كوبرفيلد لديكنز ، أو من افتراض كون اللقب صدى بعيدا للقب الأمير رودولف (*) (وسوف يتركز عبء حجتى على هذه النقطة • إذ كان من يدعى كينج لير قبل شكسبير) •

ودوستوفسكى آخر من ينكر قائمة من يدين لهم بالفضل • وجاءت الإشارة الى كتاب سو (**) فى رواية الاخوة كارامازوف كتحية تجمع بين السخرية والاعتراف بالفضل معا ، باعتبارها سلفا بعيدا له ، وإن كان لا ينكر وجوده ، فلم يخف دوستوفسكى سر تأثير حرفيته ببلزاك وديكنز وجورج صائد فى أبعد أحوالهم العاطفية والميلودرامية • وأشاد برواية قطاع الطرق لشيلىلر ، وخصها بمكانة تفوق المنجزات الناضجة للشاعر الألمانى ، لما فيها من إثارة ورعب ، ويقال ان كشاكيل دوستوفسكى (وبعضها لم ينشر حتى الآن) زاهرة برسوم بالريشة والمداد لأبراج ونوافذ بايبيى (***) ، كما عرفنا من ذكريات زوجته مدى انبهاره يمثل هذه الأفكار المثلثة لذروة الميلودراما كتمارسة محاكم التفتيش على سبيل المثال ، وهذا مجرد وجه من وجوه القرابة بين الخيال القوطى لدوستوفسكى وخيال ادجار آلان بو (وقد ساعد دوستوفسكى على تعريف جماهير روسيا به) •

ولقد وجد دوسا من اعترفوا بالخاصية المتفردة والمعاصرة لرؤيا دوستوفسكى ، كما وجد أيضا من أسفوا لها • ولقد شجب جوزيف كونراد فى رسائله الى ادوارد جارينيت هذه الصورة برمتها للتجربة « وشبهها بوحوش وكائنات غريبة فى معرض اللوحوش ، أو بأرواح صبت عليها اللعنة وهى تحطم نفسها أريا » وأبلغ هنرى جيمس الكاتب

(*) فى Les Mystere de Paris لادجين سو •
 (★★) اشير اليه باسم : Mysteries of Udolpho
 (★★★) Casements.

سيفنسون (صاحب الدكتور جيكل والمستر هايد) بأنه اكتشف عجزه عن اتمام قراءة : « الجريمة والعقاب » ، واعترض سيفنسون على هذه الرؤى بالقول : « لقد الفيت نفسى ، وكأننى انا الذى اقتربت من لقاء حقيقى بعد قراءة رواية دوستوفسكى » . أما كراهية لورنس لدوستوفسكى فمعروفة . اذ كان يكره ما فى روايته من صوت مرتفع وشخصيات اشبه بجرذان محبوسة فى مكان محصور .

وسعى آخرون للاقلال من مدى امكان الربط بين عبقورية دوستوفسكى وبين التقاليد القوطية . وينكرنا ذلك بتعقيب الراوى عند بروسست (*) :

« ان الاسهام المتفرد لدوستوفسكى هو الجمال المستحدث والمرعب الذى كان بمقدوره اضافؤه على أى بيت عند عرضه ، والجمال المستحدث والمتناقض الذى قدمه فى مظهر المرأة . ويشير النقاد الى أوجه القرابة بين دوستوفسكى وجوجل أو بين دوستوفسكى وبول دى كوك ، غير أن مثل هذه الروابط لا تثير الاهتمام باعتبارها خارجة عن نطاق هذا الجمال الخفى » .

وتمثل هذه الروابط التقاليد التى تعتقدها الكافة ، وايضا استجابات النظرة الى العالم القوطى والميلودرامى . ويقصد بروسست « بالجمال الخفى » ما يجريه دوستوفسكى من اعادة تشكيل للواقع من خلال الاحساس الأسوى بالحياة . واعترف بأنه ليس بالاستطاعة ادراك احدى الرؤيتين (الرؤية دوستوفسكية) بدون الرؤية الواقعية الأخرى .

ولقد تركزت مشكلة دوستوفسكى على ما يأتى : الاحاطة بحقائق الأوضاع الانسانية ، وتقديمها فى صورة مشخصة فى سلسلة من الازمات المتطرفة والمحددة ، وترجمة التجربة الى صيغة الدراما التراجيدية ، أى الصيغة الوحيدة التى اعتبرها دوستوفسكى قابلة للتحقق . ومع هذا فيتعين أن يظل كل ذلك ضمن الاطار المألوف لحياة المدن الحديثة . ونظرا لعجزه عن الاعتماد على توافر العادات والقدرة على التمييز ، أى القدرات المناسبة للتراجيديا ، وهى العادات التى كانت منتشرة بقدر كاف وتقليدية ، واعتمد عليها كتاب الدراما الاليزابثية ، على سبيل المثال ، ونظرا لعجزه عن تقديم معانيه فى الاطار التاريخى والأسطورى الذى تيسر فيما سبق للشعراء التراجيديين لذا اضطر دوستوفسكى

(*) فى La prisoniere .

الى الاستعانة بالأعراف القائمة للميلودراما . ولا يخفى وجود تعارض بين الميلودراما والتراجيديا . إذ تتطلب جذورها أربعة فصول من التراجيديا الظاهرة المتبوعة بفصل خامس يدور حول الانتقاد والخلص . ولقد كان هذا العامل الاضطرابي سببا في ارغام دوستوفسكى في عمليين من آياته : الجريمة والعقاب والاخوة كارامازوف الى انهاء الأحداث بأرجحتها من أسفل الى عل ، كما جرت العادة في النهايات السعيدة المعروفة عن الميلودراما . أما رواية الأبله ورواية الممسوس فقد انتهينا نهاية معاكسة ، واقترينا من أعراف الكتابة والصدق والسكينة التى يهتدى إليها بعد شعور باليأس ، وهى الملامح التى نصادفها فى عالم التراجيديا .

وعليك أن تذكر بعض الحكايات والأحداث والمواجهات التى نقل دوستوفسكى من خلالها نظراته التراجيدية كملاحقة روجوجين أو مطاردته للأمير واقتربه من قتله ، ولقاء ستافروجين بفيدكا عند الكوبرى الذى انهار بعد تعرضه للمعاصفة ، والمحاورات بين ايقان كارامازوف والشيطان ، إذ تنضوى كل منها - تبعا لخصائصها - خارج الأبعاد الدنيوية أو العقلانية . ولكن فحواها جميعا يمكن للقارئ أن يستوعبه بفضل ما غرس فى استجابته من حساسية وثقل لتأثير الكتاب الروائيين والميلودراميين اتباع النظرة القوطية ، فمقدور القارئ الذى ينتقل من البيت الكئيب لديكنز أو مرتفعات وذرنج لمبرونتى الى الجريمة والعقاب أن يشعر بالآلفة المبدئية التى بدونها يتعذر تحقيق الاستهواء الضرورى بين المؤلف والقارئ .

خلاصة القول ، لقد قبل دوستوفسكى وصية الناقد الروسى بلينسكى بأن الواجب المميز للرواية الروسية يحتم عليها الالتزام بالواقعية وتصوير المآزق الاجتماعية والفلسفية فى الحياة الروسية ، غير أن دوستوفسكى أصر على اعتبار واقعيته جد مختلفة عن واقعية جونشاروف وتورجينيف وتولستوى ، لأنه تصور جونشاروف وتورجينيف مجرد مصورين للنواحي المظهرية والنمطية ، فلم تستطع رؤياهما النفاذ فى صميم الأعماق الفوضوية ، وإن كانت ذات قيمة جوهرية فى التجربة المعاصرة . أما الوقائع التى قدمها تولستوى فقد تركت عند دوستوفسكى تأثيرا مشابها لتأثير الآثار العتيقة التى لا تمت بأية صلة الى روح العصر ، وأوصابه . ووصف دوستوفسكى بنفسه واقعيته فى مسودات رواية الأبله ، بأنها تراجيدية فانتازية . فهى تسعى لإعطاء صورة شاملة وصادقة عن طريق التركيز على نواة الأزمة الروسية فى لقطات من الدراما والاسهامات المثلثة للحدود القصوى . وترجمت التقنيات

التي حقق من خلالها هذا التركيز التراث الأدبي الناصل اللسبون أو المتسخ ، في صورة بالغة الأهمية ، ولكنه وفق من خلال الاستعمالات التي استطاعت عبقرية تسخير القوطية والميلودراما لتحقيقها الى الرد بالإيجاب على السؤال الذي أثاره كل من جوته وهيجل : هل يستطيع في العصر التالي لفولتير إبداع أو تقديم رؤيا تراجيدية للتجربة ؟ وهل بالمقدور لروح التراجيديا أن يتردد لها صدى في عالم فقد فيه السوق وأروقة المعابد وجدران القلاع في الدراما اليونانية ودراما عصر النهضة فاعليتها ؟

فمنذ عهد الزينور (*) والفضاءات المتذبذبة وسط الصروح المرمرية التي مثلت فيها شخوص راسين مصائرهما الوقورة ، لم يظهر أى شيء اقترب من روح الدراما التراجيدية وساحتها مثلما فعلت المدينة ، عندما قدمها دوستوفسكى ، ولقد كتب الشاعر الألماني ولكنه (**):

« ان المدينة تحاربني وتتآمر على حياتي ، انها أشبه بامتحان فشلت في اجتيازه . فأنا أسمع من خلال صمتى صرخات المدينة والصرخات التي لا تنتهى وهي تتصاعد . نعم ان فظاعة المدينة تطاردني الى غرفتى الوحشة . »

ولقد سبق أن سمعنا عن فظاعة المدينة « وصرخاتها » من خلال فن بلزاك وديكنز وهوفمان وجوجول (ولعل هذا يذكرنا باللوحة الشهيرة للافارد مونش ، واعترف دوستوفسكى بدينه لهم عندما لاحظ في بداية « المهان والمجرح » بأنه « تمثل اطار الرواية وتجسمت أمام ناظره في إحدى الصفحات التي كتبها هوفمان ، ووضع رسومها جافارنى » ، ولكنه أضفى على « هذه الصرخات المتبعثة من المدينة » لمسات أحاطتها بالهيبة والجلال ، اذ اكتسبت المدينة على يديه طابعا مأساويا وأكثر من ميلودراميا فصعب ، ويتجلى الاختلاف اذا عقدنا مقارنة بين « البيت الكتيب » أو الأوقات العصيبة لديكنز وبين التأثير الذي أحدثه ريلكه وكافكا - وكان الاثنان صراحة من أتباع السروح دوستوفسكية .

وليس بمقدورنا فصل « الجانب التراجيدى » من « الجانب الفانتازى » في روايات دوستوفسكى . وليس من شك أن طقوس

(*) Elsinore إحدى القاعات التي دارت فيها أحداث مسرحية هاملت .
(**) Malte Laurids Brigge : في :

التراجيديا قد عرضت على نحو يسمو فوق مستوى تسطيح التجربة اعتمادا على الفانتازيا . وهناك لحظات نستطيع أن ندرك من خلالها كيف تغفل « الأجون » التراجيدي وأسفر في نهاية الأمر عن التحول الى ايماءات ميلودرامية ، ولكن حتى اذا حدث تحول للايماءات الدرامية، فإنها تستمر في القيام بدورها كوسيط أساسي عند دوستوفسكي لا يقل عن دور الأساطير الراسخة عند أقطاب الدراما اليونانيين ، أو في الأوبرا انجادة عند موتسارت في بواكين حياته .

وتصور حادثة موت كيريلوف في رواية المسبوس في تفصيل كامل كيف حققت الفانتازيا القوطية وآليات الفزع تأثيرا مأسويا . ولقد استندت على افتراضات مسبقة من الميلودراما الصارخة . اذ كان بيوتر مطالبا بمراعاة اقدام كيريلوف على الانتحار بعد توقيعه صكا يدينه بقتل شحاتوف . غير أن المهندس الذي كان يتأرجح بين شخصية الميثافيزيقي والازدواج الفج قد لا يجتاز مثل هذه التجربة فالانثنان (مقستو والشاك فاوست) مسلحان ، واتسم بيوتر بقدر كبير من الدهاء ساعده على ادراك أنه اذا تمادى في نخس كيريلوف، فإن صفتها الشيطانية ستداعى . وبعد محاورة عاطفية ، يستسلم كيريلوف لاغراء اليأس ، ويتناول مسدسه ، ويندفع نحو الغرفة الأخرى ويطلق الباب . أما ما يعقب ذلك فيمكن مقارنته مقارنته دقيقة - بالمعنى الصحيح لتقنية الأدب - بلحظات الذروة في روائع أخرى (*) . فبعد عشر دقائق من التوقع المشحون بالعذاب ، يمسك بيوتر شمعة ذابلة :

« ولم يسمع أى صوت . وبغثة فتح الباب ورفع الشمعة وانطلقت صرخة من شيء ما . واندفعت نحوه . وأقفل الباب بكل قوته ، وضغط بجسمه عليه . غير أن كل شيء بدا وكأنه قد أنتهى ، وعاد الهدوء الأشبه بهدوء القبور مرة أخرى » .

ولقد توقع بيوتر اقدام كيريلوف على اطلاق الرصاصة بأسلوب الميثافيزيقي المانع ، وفتح الباب على مصراعيه وهو ممسك بالمسدس ، ورأى مشهدا مريعا يواجهه ، انه منظر كيريلوف وهو مستند الى الحائط بلا حراك ، وفي وجهه اصفرار غير طبيعي . وتاق بيوتر - وهو يشعر بغضب أعشى بصيرته - الى التفرس في وجه الرجل للتأكد من أنه مازال على قيد الحياة :

ويالموت المحموم في راحة بلزك.
Peau de chagrin.

The House of Usher

(*) مثل

« ثم حدث شيء بشع لم يستطع بيوتر استيبانوفتش على الإطلاق استحضار أى انطباع عنه فيما بعد . فما كاد يلمس كيريلوف حتى انحنى جسمه بسرعة . وبعد أن تلقى ضربة فوق رأسه سقطت الشمعة من يده ، وسقط الشمعدان محدثا صوتا عند اصطدامه بالأرض ، وانطفأت الشمعة . وفى ذات اللحظة ، شعر بألم شديد فى الأصبع الصغيرة من يده اليسرى ، وصاح وكان كل ما استطاع تذكره هو أنه كان فى شبه غيبوبة ، وضرب رأس كيريلوف بأقصى قوته . وكان عدد هذه الضربات الموجهة لرأس كيريلوف ثلاث انحنى بعدها وقسرس أصبعه ، وفى نهاية الأمر ، انتزع أصبعه من بين أسنان كيريلوف ، واندفع قدما للخروج من البيت مثل مساطرقة فى الظلام ، ولاحقته صيحات مريضة من الغرفة :

« الى الأمام ! الى الأمام ! الى الأمام ! » وسمعها تتردد عشر مرات « ولكنه استمر يجرى . وكان يجرى فى الردهة عندما استمع فجأة الى طلقة نارية عالية » .

وموتيف « العض » من الموتيفات الغريبة . ومن المحتمل أن يكون متأثرا برواية دافيد كيرفيلد لسيكنز . ولقد التقينا به فى الاستكشافات الأولى لشخصية رازوميهين فى رواية الجريمة والعقاب . وظهر ثلاث مرات فى رواية المسبوس ، فرأينا ستافروجين يعض أذن الحاكم ، وذكر لنا أن هنالك ضابطا صغيرا عقر رئيسه ، ورأينا كيريلوف يعض بيوتر والمثال الأخير من الأمثلة الشاذة المريعة . فلقد تجرد المهندس - على ما يبدو - من الوعي الإنسانى ، وتجمد دور عقله ، وتسلمت عليه فكرة تحطيم النفس ، وسيطر عليه الموت فى شكل حيوان يزأر ويستعمل أسنانه . وعندما يتفجر صوت الانسان ، فانه يتخذ شكل صيحة واحدة تتكرر عشر مرات ، وتعد صيحة كيريلوف المخبولة مناظرة بطريقة مباشرة لصيحة الملك لير التى كرر فيها كلمة « أبدا ! » خمس مرات وفى حالة « لير » رأينا روح الانسان ترفض القضاء عليها وتتشبث بكلمة واحدة ، وكان هذه الكلمة الواحدة هى بوابة الحياة . وفى الحالة الأخرى ، قدمت الكلمة كأنها تحيط بالظلمات . فلقد قتل كيريلوف نفسه ، وهو فى حالة يأس واذلال لأنه لم يستطع قتل نفسه حتى يثبت تمتعه بالحرية ، وتثيرنا الصيحتان على السواء على نحو لا يوصف بالرغم من ظهورهما فى ظروف تتسم بايهامها كلية .

ويزحف بيوتر عائدا من حيث أتى ، ويعثر على « بقع من الدم ومنخ على الأرض » ان منظر الشمعة الذائبة والمهندس المحتضر الذى

نشأهه هنا يتمثل كشهد ميلودرامى هو وظهور فاجن فى النافذة
أو المشهد المريع للتعذيب فى رواية نوسترومو لكونراد ، غير أن الأعراف
لا تضعف الهدف التراجيدى أو تحرفه عن غايته ، ولكنها تخدمه •
وتؤكد الحادثة التفرقة التى أقامها أرسطو فى كتاب البريتيكا : « أن
من يلجأون الى وسائل غريبة مذهلة لا لخلق احساس بالفضاعة ، وإنما
يكتفون باظهار الوحشية يعدون غرباء عن غاية التراجيديا » والرواية
عند دوستوفسكى هى « رواية رعب » ، ولكنها تفسر المصطلح على
غرار تعريف جيمس جويس له (*) :

« الرعب هو الشعور الذى يشل العقل فى حضرة أى شىء يتصف
بخطورته واستمراره فى المعاناة الانسانية ، ويربطه بالسبب المجهول » •

ويفرق طابع الواقعية التراجيدية الفانتازية ، وما تتضمنه من
عناصر قوطية بين تصور دوستوفسكى لفن الرواية تفرقة لا تقبل
التوفيق ، عن طابع فن الرواية عند تولستوى • ولقد احتوت كتابات
تولستوى - خصوصا فى حكاياته الأخيرة - عناصر من الشيطانيات
والمسلطات التى دفعت بالرواية الى حافة الميلودراما • ففي مقطوعة
نشرت بعد وفاته تحت عنوان مذكرات مجنون « نصائد آثار الرعب
الخالص » :

« لقد كانت الحياة تنطلق من الموت والموت ينطلق من الحياة •
وتحاول قوة غير معروفة تمزيق روحى اريا ، ولكنها عجزت عن
تمزيقها • ومرة أخرى خرجت الى الردهة للنظر الى الرجلين النائمين •
وحاولت التوجه للنوم مرة أخرى ، ولكن الرعب لم يفارقنى ، فكان
يتلون بلون أحمر حينما ، ويتخذ فى حين آخر شكل المربع واللون
الأبيض » •

غير أن هذه اللهجة ويتلميحها الى كيف ستتحول النزعة القوطية
فيما بعد الى السيرىالية كانت نادرة عند تولستوى • وإذا نظرنا الى
أعماله فى جملتها ، فسنرى أن جو رواياته مشحون بالاحساس بالروح
السوية والصحة ، ومشبع بنور واضح قوى • ومع مراعاة الاختلاف
الجلى فإن منظور تولستوى يتشابه هو والمنظور الذى قصده لورنس
عندما ذكر (**) « أن دورة الخليفة ما زالت تدور فى السنة الميلادية » ،
وإذا تجاوزنا عن رواية « صوناته كرويتزر » و « الأب سرجيوس »

(*) فى رواية A Portrait of an Artist •

The Rainbow.

(**) فى كتاب •

فسيكون يوسعنا القول بأن تولستوى قد عمد الى تجنب موتيفات الشر والانحراف التي كانت من مقومات الروح القوطية . وأحيانا فعل ذلك على حساب خصوبة العمل الأدبي ، كما يبين فى حالة رواية الحرب والسلام . وفى المسودات المبكرة ، هناك اشارات قوية تلمح الى وجود صلة سبغ قريى بين أناتول وهيلين كوراجين ، ولكن تولستوى عندما توغل فى تأليف روايته ، محا كل آثار لهذه الفكرة ، ولم تبق منها فى الصورة الأخيرة للرواية سوى تلميحات واهنة بعيدة ، وعندما أعاد بيير التفكير فى زواجه المدمر تذكر كيف : « اعتاد أناتول الحضور لاستدانة نقود منها ، واعتاد تقبيل كتفها . ولم تكن تعطيه نقودا ولكنها كانت تسمح له بتقبيلها » .

وترجع الروح الباستورالية عند تولستوى الى ارتباطها ارتباطا بينا برفضه للميلودراما المعاصرة . ان كان بيير لا يشعر بجمال موسكو الا عندما يكسوها الجليد ، او عندما تتحول الى اطلال ! وعندما وصل ليقن الى موسكو هرع الى ذلك الجزء من المدينة (البحيرة المتجمدة) التي كانت قريبة من منظر الريف ، وكان تولستوى يعي تماما شقاء الحياة فى المدينة وظلمتها ، وأمضى ساعات طويلة فى أعماق النساكر والعنابر الخيرية ، ولكنه لم يربط هذه الدراية بمادة فنه - خصوصا عندما كان هذا الفن فى حالة ازدهار . أما هل كانت صيغة الملحمة مرتبطة بروابط لا مفر منه بالخلفية الباستورالية فمسألة شديدة التعقيد ، كما نوهت من قبل ، ولكن هناك عددا من النقاد من أمثال فيليب راف جادلوا فى هذه الناحية ، وذكروا ان الاختلاف بين فن تولستوى وفن دوستويفسكى ، يعنى الاختلاف فى التقنية وتصور العالم ، بالمقدور حسمه . وأخيرا تنتقل الى التباين السرمدى بين المدينة والريف .

٧

من ين كل المخلوقات التي تقطن ما سماه الأستاذ بوجيولى « عالم موندات الأجر والكلس (٦) » ، فان أشهرها هو انسان القاع أو العالم السفلى . ولقد سبق أن بحث دوره الرمزي وأهمية مظاهره المختلفة فى

عدة كتب نقدية (*) . واعتبر دوستوفسكى هذا الانسان أبعد خلأقة .
تأثيرا وصرح فى مسودات كتاب « الشاب الخام » :

« انفرد بكونى الوحيد الذى استحضّر الصور المأسوية لانسان العالم السفلى ، ومأساة معاناته ومعاقبته لذاته وتطلعاته نحو المثل العليا . وعجزه عن بلوغها . أنا الوحيد الذى استحضّر البصيرة الصافية التى تتوافر لهذه الكائنات التعسة بقدرية أحوالهم . انها قدرية من العبث الاقدام على أى رد فعل ضدها » .

وفى دراما المدينة ، يجمع انسان العالم السفلى بين من يتعرض للاذلال ، وبين أحد أفراد الكورس الذين يكشفون بتعقيباتهم الساخرة مدى نفاق الأعراف السائدة ، واذا نحن أحكمنا وثاقه ووضعناه فى برميل من المتفجرات (الأموناد) ، فان همساته المخنوقة ستكون سببا فى انهيار البيت رأسا على عقب ، ان انسان القاع يملك الذكاء بلا قوة ، والرغبة بغير الوسائل التى تساعد على تحقيق هذه الرغبة . ولقد علمته الثورة الصناعية كيف يقرأ ومنحته أصغر قدر من الفراغ . ولكن الانتصار المصاحب لرأس المال والبيروقراطية قد تركه بغير معطف . انه يجثم على هكتبه الصغير ، مثلما يفعل بارتلبى فى وول ستريت أو جوزيف ك فى ادارته ، ويصدق فى العبودية القاسية ويحلم بعالم الثراء ويقفل عائدا الى بيته فى المساء ، ويعيش فيها شخصا ماركس بعالم النسيان المرير بين البروليتاريا والبورجوازية الحققة . وروى جوجول ما حل بهذه الشخصية عندما اهتدى فى آخر الأمر الى معطف . وسوف يلزم طيف اكاكى اكاكيفتش باشماسنكين (بطل قصة المعطف لجوجول) . ليس فقط الموظفين والحراس الليليين فى سان بطرسبورج ، وانما أيضا مخيلة الروائيين الأوربيين والروس حتى عهد كافكا والبير كامى .

وبالرغم من أهمية النموذج الذى وضعه جوجول وادعاء دوستوفسكى بحق أصالة روايته رسائل من العالم السفلى ، فان جذور هذا الانسان تمتد الى أقدم العصور . فاذا تصورناه كشوكة (**) محتقرة فى جنب الخليفة ، فاننا سنعتبره قديما قدم قابيل . والحق أنه قد ظهر مع سيدنا آدم . فبعد السقطة سقطت شذرة من كل انسان الى العالم السفلى . قبالقدور التعرف على سحنه ولهجته الساخرة واستزاج

(*) من أهم اشباهه l'étranger (عند البير كامى)
l'homme révolté der unbehauste Mensch.
Thersistes.

(**)

القراءة عنده بالخطورة كما تمثلت في الشخصية التي ابتكرها
دوستوفسكى عند ثرسيتيس (*) لهوميروس وفي طفيليات الهزليات
والكوميديات الرومانية ، وشخصية ديوجين الأسطورية ومساورات
! وكان .

ولقد ظهر هذا النموذج مرتين عند شكسبير (**) فعندما بالغ تيمون
في الترحيب بصاحبنا أجابه الفيلسوف الفظ :

لا

انك لن ترحب بى

لقد جئت لأدفعك خارج الباب

وكما فعل الراوى عند دوستوفسكى ، جاء ابيمانقوس بالمثل لكى
يشاهد ويثور غضبا لانه يتناول طعاما « يصد النفس » عند أحد الأغنياء .
انه يمتدح الصدق الجارح ، ويؤمن أن حقه من دلائل أمانته . أما فيما
يتعلق بثرسيتيس فقد رأينا الزوج تروستسكى يتسمى بهذا الاسم في
رواية الزوج الأبدى لدوستوفسكى ، ورجع الى الأبيات الشهيرة من
قصيدة شيلر :

بينما كان ماتروقلوس يرقد في قبره

كان ثرسيتيس يبحر عائدا الى دياره ،

ولكن هل كان دوستوفسكى يعرف نص شكسبير ؟ هذه مسألة
غير مؤكدة ، وإن كانت غير مستبعدة ، فهناك بعض أبيات لثرسيتوس
في مسرحية شكسبير (**) بالاستطاعة جعلها تصدر كتاب رسائل من
العالم السفلى :

« ما العمل الآن يا ثرسيتوس بعدم اضاع في متهاتات غضبك ، هل
يستطيع الفيل أجاكس تحمله على هذا النحو ؟ لقد ضربنى ، ولته لوما
عنيفا . آه إن الشعور بالرضا لا يقدر بثمن ! لو أن الأمر اتخذ شكلا
آخر ، يعنى أن اتولى أنا ضربه ، ويتحول دور التائب اليه سأتعلم كيف ،
استنجد بالشياطين ، وسأرى ما سيقترتب على لعناتى الغاضبة » .

ويتمثل انسان العالم السفلى هو وثرسيتوس في عدم توقفه عن
الكلام عن نفسه . فلقد بلغ احساسه بالأغراب أقصى حد مما جعله

(*) في Apemantus و Thersites .
(**) Troilus and Cressida.

يرى الغير حتى فى مرآته ، انه المثل المقابل لنرسيوس (الذى نسب علماء النفس اليه النرجسية أو عشق الذات) • فهو يلعب الخليقة لأنه لا يستطيع أن يصدق أن شيئاً قميئاً مثله قد شكل فى صورة الاله • ويحسد الأغنياء على ثرائهم وسلطانهم • فليس بمقدور السخرية وحدها انتقاء شر البرد ، ولكنه فى قبهه فى « متاهة الغضب » يخطط للثأر فيستتجد بالشياطين • ويوما ما سيزحف تحت قدميه من يقسيدهونه ، وأيضا الصوذى الذى قذفه بالأوحال والخدم المتعرجون الذين أغلقوا الباب فى وجهه ، والنساء اللاتى هزأن من سنترته المزقة ، والملاك الذين نصبوا له كميناً فى الدرج المظلم • هكذا كان حلم راستيناك (عند يلزك) وجولييان سوريل والفانتازيا البارعة لذلك النفر من صفار الكتبة الجائعين والمدرسين العاطلين الذين يحرقون بأعينهم فى الواجهات الزجاجية الحافلة بكل ما لذ وطاب فى عالم الرواية فى القرن التاسع عشر •

بيد أن انسان العالم السفلى ضرورى لمن يفضلونه ، لأنه يذكرهم فى لحظات « القنزحة » بأن الانسان فان • انه أشبه بالملهرج الذى ينطق بالحقيقة ، والشخصية الموثوق منها الذى يقوض الوهم • وثمة بعض التشبه بينه وبين سنانكو بانزا (فى دون كيخوته) أو لوبوريللو (فى دون جوان) الذى يطالب بأجره حتى عندما اقترب من أبواب جهنم ! ، وبفاجئته فى مسرحية فاوست • فعندما يردد كالصدى ما يقوله أسياده ، أو يعارضهم أو يتشكك فيهم ، فانه يساعد على تحقيق عملية التعرف على الذات ، وهذه العملية من بين الديناميات الأساسية للتراجيديا • ولقد رأينا كيف حدث ذلك فى دور الأحق فى الملك لير لشكسبير • ولقد تحول انسان العالم السفلى بفضل أصول اللياقة والاتيكتيك الكامنة فى المذهب الكلاسيكى الجديد الى واحد من علية القوم • غير أن مهمته الأساسية بقيت كما هى • فهو يعبر أوجه النفاق فى أعلى مستويات البلاغة ، ويرغم كبار الشخصيات على قول كلمة الحق (وليتك تذكر المربية فى مسرحية فيدرا) • وهكذا استطاع الأصدقاء المؤتمنون عند كسورنى وراسين اثبات تقدمهم على النظرة التى كانت ترى الدخلاء أشخاصا منفصلين ورائهم بدلا من ذلك من مقومات الشخصيات التى تتألف منها النفس •

وكان هذا الادراك كامنا فى العرض الخارجى للضمير الخير والضمير الخبيث اللذين يتصارعان للسيطرة على روح كل انسان ، أو على روح فاوست فى المسرحيات الأخلاقية الوسيطة • ولقد حدث تلميح لها فى الأحاديث المجازية بين العقل والهوى فى الشعر الغرامى

والفلسفى فى عصر النهضة وعصر الباروك . غير أن القول بأن بداخل الأفراد عدة شخصيات متصارعة ، وأن الجوانب المنحطة والمثيرة للسخرية واللاعقلانية للوعى قد تكون أعظم أصالة من التظاهر بالتماسك والعقل الذى يعرض على العالم الخارجى لم يطرح الا فى القرن الثامن عشر ، آنئذ فقط ، كما كتب برديف فى دراسته لدوستوفسكى « تفجرت فجوة فى أعماق الانسان ذاته ، ومن ثم تكتشف الله والسماء والشيطان والجحيم فى صورة جديدة » ، وكان أول « الشخصى الحديثة » ، كما أشار هيجل هو شخصية ابن أخ رامو فى المحاورة الخيالية للفيلسوف دينرو ، ولقد كان ، بالإضافة الى ذلك ، السلف المباشر للانسان العالم السفلى .

لقد جمعت شخصية ابن أخ رامو فى ذات الوقت بين شخصية الموسيقى والمقداتى والطفلى والفيلسوف ، إذ كان يتصف بالغرسة والخنوع والاجتهاد والمثابرة والخمول والخبث والطيبة . كان يصغى لنفسه على نحو مشايه لعازف الفيولىنة عندما ينصت لصوت آلتة . ومن الناحية الخارجية ، فانه يمثل نمط ونوعية العاشقين فى العالم السفلى :

« أنا شخص فقير مقرف أرقد مضعضعا تحت لصاصى عندما استعدته فى المساء الى غرفتى العلوية فوق أحد الأسطح ، ولقد زحفت الى أن وصلت الى فراشى المصنوع من القش ، وأعانى علة فى صدرى وضيق فى التنفس . وعندما أترجع أخرج صوتا لا يكاد يسمع . وعلى نقيض ذلك ، هناك أحد رجال المال ممن يهتز مسكنه عندما يتنفس ويثير استغراب الشارع كله بما ينطلق من جوفه من أصوات » .

وفى صروح الرمزية تعد غرف الأسطح اقبية مقلوبة . . . والأقبية المقامة فى الدرك الأسفل ، أو اذا شئنا التعبير بلغة تصويرية قلنا ، وعلى حد تعبير دوستوفسكى : « المكان الأسط مباشرة من الواح الأرضية » ونحن نميل الى تصوير أبناء الطبقة الثالثة على أن لديهم روحا ، واعتدنا فى تعبيراتنا اللغوية على الايحاء بأن قوى الاحتجاج واللامعقولات « تتصاعد من أسفل » .

ولقد صدقت نبوءة ابن أخ رامو فى تقسيم الوعى الذاتى وأيضا فيما ذكره عن نوع الحقائق القصوى التى سوفتها أعراف الأدب الأبرك ، أو قمعتها . إذ كان من أوائل كتاب أدب الاعتراف بالمعنى الحديث ، ويحتل مكانة مهمة فى جذور تقليد طويل ، ولقد جسم هذا التقليد

صراحة في كتاب رسائل من العالم السفلى . غير أن دوستوفسكى ذكر
أن أسلافه - بما في ذلك روسو - كانوا أقل اتصافا بالأمانة . ورسمهم
بعضهم مرتدين أثملا بالية ، ولكن أحدا منهم لم يرسمهم وهم مجردون
من كل شيء ، وتمشيا مع ما قاله نيسار في ملاحظته الشهيرة فلقد أثبتت
الرومانتيكية أن لغة الأشراف ليست بالضرورة مساوية لنيالة اللغة ،
وذهب أهل العالم السفلى الى ما هو أبعد ، فذكروا أن الأدب الذي يتناول
الأفعال وحدها وأحاديث المجالس - مجالس الروح والسمر - أقرب
الى التفاق ، فهناك قدر أكبر من الظلمة داخل الانسان أكثر مما راود
الأحلام في السيكلوجية العقلانية أو سيكلوجية العقلاء ، ومجدوا تدنى
الانسان وغوصه في أعماقه ، ويالها من مغامرة كبرى يبدو بالمقارنة بها
الواقع الخارجى واه ! وكما قال شاسينيون (*) :

« اننى أفضل نفسى على كل الموجودات . فلقد امضيت أحلى لحظات
حياتى برفقة هذه النفس وحدها . ان هذه (الأنا) المفردة المحاطة
بالمقصور ، والتي تسجد راکعة للوجود الأعظم ربما كان فيها الكفاية
لارضائى وسط أطلال الكون » .

والصورة الأخيرة تحمل نبوءة بالحدود القصوى التى بمقدور
مذهب الانفرادية (**) بلوغها ، وقد استيقنت على نحو دقيق ما قاله
الراوى عند دوستوفسكى :

« والحق اننى لو منحت حق الاختيار بين العالم المقرب من نهايته
والاحتفاظ بحرية ارتشاقى للشئى ، فأننى سأقول لكم فليذهب العالم
للسيطان مادامت أوصل شرب الشئى » .

ولكن على الرغم من أن خلفاء دوستوفسكى بالذات قد اهتموا
الى صورة متعددة الجوانب لروح الفرد وقطعوا شوطا طويلا في فهم
اللاشعور ، الا أن شخصية الانسان السفلى مرت بمرحلة وسيطة عجيبة ،
وكان « الازدواج » في الأدب القوطى محاولة لاضفاء الوضوح والتشخيص
على السيكلوجية الجديدة . وتمثل نصف « الازدواج » في الجوانب
المالوفة والعقلانية والاجتماعية للانسان . وجسم النصف الآخر ما هو
شيطانى ولا شعورى ومتعارض مع العقل ، ولا يستبعد أن يجنح الى
الجريمة . وفي بعض الأحيان ، كما حدث في حكايات ادجار آلان بو

(*) Chassaignon في كتاب Catartes de l'imagination (١٧٩٩) .
Solipsism. (**)

والفرد دى موسيه وشخصية أهاب فى سوبى ديك ليفسل ، وفيدالا ومويشكن وروججين (عند دوستوفسكى) دل الازدواج على التآنى فى الوجود القاتل لكيانين مستقلين ، وان كانا متميزين . وفى أحيان أخرى اختلط الازدواج وكون شخصية واحدة مثل جيكل - هايد ، ودوريان جراى (اوسكار وايلد) وبرز دوستوفسكى كواحد من رواد دارسى الفضاء (الشيزوفرانيا) ، حتى عندما استعان بصور أقل تعقدا للأسطورة ، كما حدث فى جوليا وكين أو أحاديث ايفان كارامازوف مع الشيطان . أما فى رسائل من العالم السفلى فلقد حل بطريقة حاسمة مشكلة الدرمزة اعتمادا على صوت واحد للفوضى المتعددة اللسان للوعى الانسانى .

ولن أحاول تناول المتضمنات التقنية الفلسفية لهذا الكتاب ، ولو أن دوستوفسكى لم يؤلف كتابا آخر غيره لاستمر اسمه فى سجل الخالدين كأحد الأساتذة الذين صنعوا الفكر الحديث ، وكما هو معروف ، تقع « الرسائل » فى جزئين ، اتخذ الجزء الأول أساسا شكل المونولوج عن مفارقات الارادة الحرة والقانون الطبيعى . وناقش راينهارت لاوت (*) الأهمية الاستمولوجية لهذا النص ، وأشار الى أن الكثير من الحجج التى وردت فى الكتاب قد قصد بها بعض نغمة القفاؤل فى المذهب النفعى والتجريبى للفيلسوف الانجليزى بنتام وبكل (المؤرخ الانجليزى) ولقد كرر دوستوفسكى فى مسودات الاخوة كارامازوف مواضع الاختلاف بينه وبين بكل . ويحاجى لاوت الى ما هو أبعد من ذلك ، ويذكر ما فى تفسير الوجوديين للرسائل من أخطاء (كالتى وردت فى كتابات شستوف مثلا) - لأنها تجاهلت اللهجة الساخرة لدوستوفسكى ، واتجاهه المحافظ الذى عبر به عن آرائه الشخصية .

وهناك أيضا مؤلفات قيمة تتعلق بالجوانب السيكولوجية ونواحى التحليل النفسى فى كتاب رسائل من العالم السفلى . ومن بين جميع مؤلفات دوستوفسكى التى دارت فوق سطح الأرض ليس هناك ما هو أكثر تجاوبا مع هذا الأسلوب ، فى التناول من الرسائل ، وفضلا عن ذلك ، فقد حفلت هذه الرسائل بالحجج واتسمت بقوة الاقتناع بفضل تأليفها فى فترة كان المؤلف يعانى فيها من هزات اليمية لشاعره .

ولكن اذا تفاضينا عن الابهام الملحوظ للرسائل من المنظور الميتافيزيقى والسيكولوجى ، فان علينا الا نتناسى الطريقة التى سخر

دوستوفيسكى عن طريقها الحيل والأعراف الأدبية السائدة لخدمة غايته التى كان يهدف إليها . وكانت أحداث مثل «الدقونين بالحياة» والتقوقع فى الكهوف من المعانى الدارجة فى الميلودراما الرومانتكية ، وللعالم السفلى « الكامن فى روح الراوى » مفهوم أدبى وتاريخى خاص ، ولا يلزم أن يكون هذا المفهوم متعلقا بدوستوفيسكى بالذات ، والصق فلقد قال الروائى فى الملحوظة الاستهلالية التى أوردها فى كتابه انه يصور « شخصية » تخص العصر الحاضر بعينه ، وأن هذه الشخصية تتواءم والوسط الذى نشترك جميعا فى العيش فيه ، فى « روسيا » ، ومن هذه الناحية ، ينتمى العمل برمته والمحاولات الدوستوفيسكية الأخرى الى ما قاله احتجاجا على العدمية (*) الروحية .

ويبحث دوستوفيسكى فى نهاية الجزء الأول مشكلة الشكل الأدبى ، وساق الراوى الى وضع مبادئ للاخلاص الكامل : « أرغب بوجه خاص أن أبين هل بمقدور أحد الناس أن يلتزم بالصراحة الحقة مع نفسه ، أى لا يخشى لومة لائم فى سبيل الحقيقة » . ولقد رددت هذه العبارة ما جاء فى الفقرة الاستهلالية المشهورة لكتاب اعترافات جان جاك روسو ، ولاحظ الراوى عند دوستوفيسكى على الفور أن الشاعر الألماني هاينه قد وصم روسو « بالكذب » فيما ذهب إليه ، وقد يرجع ذلك أيضا الى تأثير الخيال . وأردف قائلا : « أظن أن هاينه قد أصاب وجه الحقيقة » ويصور الاستشهاد بهائنه فى هذا المقام كيف تعمل المخيلة الرمزية . إذ أصبح هاينه نتيجة لدفعه القاسى فى « تربة المرض (**) » نموذجا نمطيا لإنسان العالم السفلى أى حدث له عكس ما حدث لمونتاني أو تشيليني أو روسو .

« على الرغم من أننى قد أبدو كمن يكتب لكى يقرأ كلامه بالعينين ، الا أننى أفعل ذلك من باب الاستعراض فحسب ، ولأننى أرى هذا النوع من الكتابة لا يتطلب منى أى جهد » إذ لا تزيد جميع هذه الكتابات عن نوعية الكتابات الشكلية ، أو الناحية الشكلية الفارغة ، التى لن أصادف أى قارئ لها البتة » .

ولقد نقلت هذه الرواية من خلال وسيلة تقليدية ، اعتاد ادجار آلان بو استعمالها لأحداث تأثير مماثل ، عندما يطلب منا تصور أن ما نقرؤه لم يقصد به النشر على الإطلاق ، وأنه قد « أنيع » دون ذكر اسم المؤلف .

Nihilistic.
Matratzengruft

(*)
(**) بالالمانية .

ان مثل هذه المزاعم عن الخصوصية لا تزيد بالطبع عن كونها ضرباً من البلاغة . غير ان هناك مشكلة تنجس عن ذلك ، بعد ان أصبحت الوسائل التقليدية للسرد والرواية بعد اقتحام اللاشعور للبوييتيكا واكتشاف عدم كفاية محاولة رسم شخصية الأبطال . واعتقد دوستوفسكى ان مازق عدم كفاية الشكل الأدبى - كما حدث فى اعترافات روسو - سيجر فى ذيله مازقا أهم وهو نقص الحقيقة أو عدم كفايتها ، وسعى الأدب الحديث لحل هذه المشكلة باتباع وسائل شتى . غير أنه لم تثبت كفاية أى أسلوب . فلم يفلح أسلوب التناوب بين الحديث « العام » والخاص ، كما حدث عند يوجين أونيل (*) ، ولا أسلوب تيار الشعور الذى بلغ الكمال عند جويس وهرمان بروخ (**) . فما بسقدورنا ان نسمعه من لغة اللاشعور يرد ذكره بالفعل فى طريقة تركيبنا للجملة . فلعنا لم نوفق بعد فى معرفة كيف ننصت للغة اللاشعور .

وتتسم « رسائل من العالم السفلى » بطابعها التجريبي فى ناحية قحواها أكثر من ناحية ما حدث من تغيير لشكل السرد فى الموضع أو العمق ، ومرة أخرى فلقد اتخذت الصيغة الأولية الاتجاه الدرامى الذى تحقق عن طريق ضغط الأحداث الخارجية فى سلسلة من الأزمان ، ومن ثم دفع دوستوفسكى الراوى الى التعبير باخلاص عما يجول فى خاطر الكائنات البشرية من أفكار لا تبوح بها ، ووضعها فى مواقف أقل اصطفاً بالمطابع النهائية ، وتحدث موجهات فى « الرسائل » بين النفس اللا عقل فى أشد حالاتها تطرفاً ، ويختلس الراوى بعض الحقائق الخفية التى تبدو له فى صورة مرعبة وكأنها الحقائق التى تعرف إليها . دانتى فى الجحيم .

ويمثل إطار الأحداث طابع الإطار الذى عرف عن دوستوفسكى : « غرفة وضيفة رثة » فى المناطق التى تحف بسان بطرسبورج ، « أى فى أكثر المدن تجريداً ، ويختار أكثر العقليات انحرافاً على وجه البسيطة » ، ولا ينسى اختيار أنسب الأيام تواماً مع الأحداث التى يروىها : « فالיום سقط الجليد القدر الأصفر اللون الذى لم يذب ذوباناً كاملاً ، وبدأ يتساقط منذ أمس . وهذا ما يحدث كل يوم على وجه التقريب . ولعل الجليد الجاف هو الذى ذكرنى بالحادث ، الذى عجزت عن إسقاطه من فكرى ، وهكذا فهناك تناسب بين اعترافى وسقوط المطر المتجمد » .

Strange Interlude

(★) فى

(★★) Hermann Broch روائى نمساوى (١٨٨٦ - ١٩٥٠) عرف بكثرة

تجاربه فى تقنيات الرواية .

أما الجملة التالية التي تستهل الجزء الثانى فتبدأ على الوجه
الآتى :

« فى ذلك الوقت كنت فى الرابعة والعشرين • وحتى الآن اتصفت
حياتى بسوء تنظيمها وبلاذتها فكنت أحيا وحيدا كائى وحش من
الوحوش » •

وينكرنا هذا الاستهلال بالشاعر الفرنسى فيون (*) (ز والميست
مصادفة موفقة أن تعاود الظهور فى رواية الشاب الخام أسطورة القديس
الطيب لمريم المصرية ، التى أشار إليها فيون فى جملة قصائده ؟) •

وكررت (أنا) فى الرسائل القول بأن فلسفته « هى ثمرة أربعين
سنة قى العالم السفلى » ، أى أربعين سنة أمضيت فى عزلة ساعدت
على التدقيق فى أحوال النفس • فمن الصعب أن نستبعد أصداء السنوات
الأربعين التى أمضاها بنو إسرائيل فى الصحراء أو الأربعين يوما التى
أمضاها يسوع فى البرية • نعم من غير المقذور النظر فى رسائل من
العالم السفلى بمعزل عن الأحداث الأخرى • فهى وثيقة الارتباط بالقيم
الرمزية ومادة الأفكار التى نهلت من معينها الأعمال الروائية الكبرى
لدرستوفسكى • وهكذا رأينا المومس المسماة ليزا فى اللوحة الأخيرة
تجلس على الأرض وتجهش فى البكاء :

« فعلى هذا الوقت ، كانت قد عرفت كل شىء • عرفت أننى
أشترتها حتى النخاع ، وأن شهوتى التى لم تعش طويلا (وكيف أعبر عن
ذلك) قد نبعت من رغبة فى الثأر ، ومن اشتهاؤ اخضاعها لاهانة
جديدة » •

وتمثل هذه السطور نقطة لامعة فى المشهد الذى اشتركت فيه ليزا
وستافروجين فى رواية المسوس ، وتنبئ بالطريقة التى سيتناول
بها دوستوفسكى الصلة بين راسكولنيكوف وسونيا فى الجريمة
والعقاب • كما أن الحكاية السردية لم تنفقر الى الرمز الى الشر الأزلئ •
فعندما يسأل راسكولنيكوف ليزا عن سبب مبارحتها لبيت أبيها ، والعيش
فى مأخورة لمحت الى أحد الأعمال الشائنة الخفية ، « ولكن ما القول
إذا اتضح أن الأحوال هناك كانت أسوأ مما هى هنا ؟ » ، ولا شعوريا

(★) François Villon (١٤٣١ - ١٤٦٥) شاعر فرنسى اول من تحدث
عن العالم السفلى فى المدن الكبرى الأوروبية فى تأملاته .
Les neiges d'antén . l'an de mon trentiesmeage . و

يلتقط انسان العالم السفلى لمحتها (وتماثلت اللغة الدرامية التي عبر بها دوستوفسكى - من حيث الحدة والانفتاح لكل تحول فى القيم - مع ما كان يجرى عند شكسبير) ويعترف بأنه لو كان رزق ابنة « لأحببتها أكثر من حبى لأبنائى الذكور » ، وروى قصة أب كان يقبل يدى ابنته وقدميها « ويضمها الى صدره عندما تكون نائمة » ، وقد يبدو أن المقصود من الإشارة المباشرة هو « الأب جوريو » لبلزك ، التى اشتملت على موتيف سفاح القربى بين الأب والابنة المستلهم من قضية تشنسى (*) التى بهرت شيللى واستندال ولاندور وسوينبرن وهوثورن ، بل وملفيل . واعتترف الراوى اعترافا يكشف الحقيقة . فهو لن يسمح لابنته بالزواج :

« لأننى والله سأشعر آنئذ بالغيرة . فهل سأسمح لها بتقريب رجل آخر . ويحب رجل آخر أكثر من حبها لأبيها ؟ . اننى أشعر بالضيق حتى من مجرد التفكير فى هذه الناحية ! » .

ويختتم كلامه بالحكمة الكلاسيكية البصيرة عند فرويد « بأن الانسان الذى تحبه الابنة هو يوجه عام الانسان الذى يبدو الأسوأ فى نظر أبيها » .

وفى الرسائل نتعرف على آثار من أسطورة « الازدواج » ، التى عفا عليها الزمان بعد تصور دوستوفسكى للنفس الإنسانية ، إذ يمثل أبولون بالتأكيد كلا من خادم انسان العالم السفلى وظله الذى لا يفارقه :

« لقد آثرت العزلة فى الوقت الحاضر ، ومن ثم فبمقدورك تشبيهها بغمدى أو قوكتى التى ألود بها هربا من عالم الانسان الرحيب . ولقد بدا لى أبولون لسبب جهنمى أو آخر جزءا منى ، وترتب على ذلك أن القيت نفسى زهاء سنوات سبع طوال عاجزا عن التصميم على استبعاده » .

على أنه عندما طرحت المقرمات الأدبية التقليدية جانبا فى الرسائل . وبعد أن اكتشفت أوجه قرابتها بالأعمال الأخرى لدوستوفسكى ، استمرت الأصالة العميقة لهذا العمل تأكيد ذاتها . فلقد تصادت منها اكوردات (تآلفات) نغمية دقيقة مدهشة لم تسمع من

(*) عنوان تراجيديا ألفها شيللى وتدور حول فضيحة حقيقية للكونت فرانسيسكو تشنسى الذى شعر بكراهية لبنته ، وتحولت هذه الكراهية الى حالة عشق أثم لاحدا من (بياتريس) فارتكب خطيئة سفاح القربى !

قبل ، فلا وجود لنص آخر ألفه دوستوفسكى وترك أثرا يفوق تأثيره على
فكر القرن العشرين أو تقنياته الأدبية » .

اذ كان تصوير الراوى انجازا يتعذر علينا اكتشاف نظير سبقه :

« اود ان ابلغكم ايها السادة (سواء شئتم الاستماع أم لم تشاءوا)،
لماذا عجزت عن التحول الى حشرة ، واعلن لكم - بكل احترام - انى
طالما رغبت أن أكون حشرة ، ولكنى لم أفلح فى تحقيق ما أنشد » .

ان هذا الخاطر ، الذى اشتمل - كما لا يخفى - على محور رواية
كافكا « التحول » قد تخلل السرد بأكمله ، فقد صورت الشخصوص
الأخرى المتحدث كأنه ينتمى الى نوع ما من الذباب المألوف . ووصف
المحدث نفسه بأنه « أيشع دودة وانص مخلوق على ظهر البسيطة » .
وهذه الصور فى ذاتها ليست مستحدثة . فلقد اكتشف النقاد ان مصدر
رمز الحشرة عند دوستوفسكى يرجع الى بلزاك (٧) . أما الجديد
والمفزع فهو الاستعانة المدروسة المستمرة بمثل هذه الصور لتجريد
الانسان من انسانيته ، أو للدعاء بأنه يفتقر الى الانسانية . فالراوى
يربض فى مكمنه وينتظر فى « زاوية من الزوايا المظلمة » ، والاحساس
بالحيوانية ينتقل الى وعيه . وحول دوستوفسكى الى حقائق سيكولوجية
المجازاة العريقة التى تربط الانسان بالديدان والآفات التى صورت
فى « الملك لير » موت الانسان بذبحة داعة للذباب ، وإلى الحالات
الفعلية للعقل ، اذ تكمن مأساة انسان العالم السفلى فى نكوصه عن
الصفات الانسانية . وكشف عن هذا النكوص صراحة من خلال اعتدائه
الفاجر على اليزا . وفى النهاية ، استطاع رؤية الأمور بوضوح :

« لقد شعرنا بالاجهاد من تصورنا أننا كائنات انسانية مكونة
من لحم ودم . واصبحنا نخجل من الاتصاف بالانسانية ، لأننا نرى فى
ذلك خطأ من كرامتنا » .

فاذا كان هناك عنصر رئيسى واحد ينسب الادب الحديث الى
نظرتنا الى العالم ، فانه على وجه الدقة هذا الاحساس بالتجرد من
الانسانية .

فمن اين جاء هذا الاحساس ؟ لعله نتيجة لتأثر الحياة بالتصنيع،
والحط من انسانية الانسان من تأثير اطراف العمليات الجوفاء التى

(٧) لقد تناول هذه الناحية من مخيلة دوستوفسكى بالاضافة
فى كتاب Recurrent Images in Dostoevski ضمن
R. E. Matlaw Harvard Slavic Studies (١٩٥٧) .

تتطلبها الصناعة ، والتي لا تنسب لفرد بالذات . ووصف دوستوفسكى ازدحام العمال والحرفيين واهراعهم (فلقد تأكلت وجوههم واقترىوا من منظر الوحوش) واشترك دوستوفسكى هو وانجلز وزولا فى هذه الرؤيا ، فكان من أوائل من أدركوا ما يحدثه العمل بالمصانع من محو للمخصال الفردية ، ومن تشوه فى وجوه الآدميين من الأوصاب التى تصيب ذكاءهم ، ولكن أيا كان أصل هذه الظاهرة فان الخجل من الانتماء الى الجنس البشرى فى قرننا قد اتخذ أبعادا أشد جهامة من تلك التى تنبأ بها دوستوفسكى . وفى الحكاية الرمزية التى ألفها بيير جاسكار (*) ، ذكر كيف حلت مملكة الوحوش محل الآدميين فى عالم معسكرات الاعتقال وغرف الجاز . وبين جيمس توريس فى صورة مصغرة ، وان كانت شديدة الاثارة للأسى استيقاظ الحيوان الكامن وراء صدوع الغطاء الجلدى لأبناء البشر . فمنذ ظهر كتاب « رسائل من العالم السفلى » أصبحنا نعرف مقدار ما كسبته الحشرة على حساب الانسان . وكانت الاساطير القديمة تتحدث عن الآدميين من أنصاف الآلهة . أما الأساطير التى جاءت فى أعقاب دوستوفسكى فقد صنورت الصرصور كممثل لنصف الانسان ! .

ونقلت « الرسائل » معنى التعارض مع البطولة الى نهاية جديدة ولقد سبق أن بين ماريو برارز كيف كان التخلّى عن النمط البطولى أحد التيارات الأساسية فى الرواية الفكتورية . وجعل جوجول وجونشاروف من البطل اللابطل شخصية رمزية لروسيا المعاصرة أما دوستوفسكى فذهب الى ما هو أبعد . ان لا يشعر الراوى عنده بالاحساس بالحطة وكراهية الذات فحسب ، ولكنه يظهر فى مظهر قمىء حقا . فهو يروى تجاربه البشعة « ويصفها » « بأنها عقوبة صادفت أهلها » . وفعل ذلك وهو مغمم بحقد هستيرى . وإذا تأملنا يوسيات جرجول المريعة باسم « المخبول » وذكريات شخصية سطحية لتورجينييف ، فسنرى انها مقالات عن اللابطولة ، ولكنها تشعر القارئ بالتعاطف لما فيها من عرض رشيق وساخر . أما شخصية ايفان اليتش عند تولستوى ، فانها تمثل مخلوقا دارجا وإنانيا حقا ، ولكنه فى نهاية المطاف قد اتسم بالنبل بعد ان انكشف عناد يأسه . على ان دوستوفسكى فى « الرسائل » قد تناول مادته بلمسات قاتلة . وبين الناسخ فى ملحق الكتاب ان هذا الشخص الغارق فى المفارقات كتب ملاحظات لاحقة ، ولكنها لم تكن جديدة بالحفاظ عليها . وتركنا بقصد لكى نشعوبما تركه من فراغ .

وكان لدوستوفسكى حشد من الأتباع الذين صوروا « البطل »
فاذا أضفت الى طريقته التقليد الأقدم للقصص البيكارسك التى تصف
حياة الأوباش والمتشردين ، والذى بدأ من أسبانيا فسيكون باستطاعتنا
الاهتداء الى شخصية « المعترف المذنب » فى روايات اندريه جيد . وتعد
رواية السقطة لألبير كامى محاكاة صريحة واضحة « لرسائل من العالم
السفلى » فى روحها وبنائها . أما عند جان جينيه ، فقد بولغ فى تقديم
منطق الاعتراف والخط من شأن الانسان ووصل الى غائطه .

وأخيرا تعد « الرسائل » ذات أهمية عظمى ، لأنها صاغت بأكثر
قدر من الوضوح نقدا للعقل الخالص الذى كان يستجمع قواه فى الكثير
من الفن الرومانتيكى ، وغدت بعض الفقرات التى تعمد فيها الراوى ضد
القانون الطبيعى معايير للقيم فى ميتافزيقا القرن العشرين :

« يا الهى ! هل ستحقق لى قوانين الطبيعة أو علم الحساب أى
نفع ، عندما لا تحظى بقبولى هذه القوانين والصيغ التى اهتمت الى
حاصل جمع اثنين وإثنين ! » بالطبع فأننى لن أقدم على خبط رأسى
فى الحائط اذا لم تتوافر لى القدرة المطلوبة لكى أفعل ذلك ، الا اننى لن
أعترف بهذا الحائط لجرد اصطدامى به ، ولم أملك أية وسيلة
لتحطيمه » .

ويتساءل آهاب فى موبى ديك : « كيف ستتوافر لارادة الانسان
الحرية الكاملة اللهم الا اذا استطاع اقتحام الحائط » ولقد أفلحت
الهندسة اللاقليدية والأحلام الأعرص للجبر الحديث فى اختراق بعض
جدران البديهيات والمسلّمات ، غير أن الراوى المتمرد عند دوستوفسكى
يرغب الاحاطة بكل شئ . فبعد رفضه الساخر لأهل العالم ، وللمثاليين
الهيكليين والمؤمنين بالتقدم الانسانى ، فانه قدم اعلانا بالتحصّر من
العقل . وقبل ظهور أتباعه الوجوديين بأمد بعيد ، رأينا انسان العالم
السفلى يعلن جلال العبث . وهذا هو سر ضم دوستوفسكى الى كوكبة
أعلام الميتافزيقا الحديثة ، أى المتمردين على التجريبية الليبرالية من
أمثال باسكال ووليم بليك وكيركجورد ونييتشه .

وربما كان من المبهز البحث عن مصادر الديالكتيك دوستوفسكى .
ولقد سبق لكوندورسيه أن أعلن انه اذا تمكن البشر من نطق كلمة
كالكوليموس (*) ، واذا استطاعوا ادراك أدوات العقل فى عالم نيوتينى ،
فان الطبيعة ستبوح باجابتها على تساؤلاتهم . وقال دوستوفسكى :

لا ، وقال لا الايمان على طريقة سينسر (هيربرت سينسر) بالتقدم ، وقالوها أيضا للفسيولوجيا العقلانية لكلود برنار (وهو من العباقرة الذين نوه بهم ديمتري كارامازوف بغضب ملحوظ) . وبوسعنا الاهتداء الى مقومات مذهب روسو في ازدياد انسان العالم السفلى للسلطات الرسمية وفي تسلط فكرة أولوية الارادة على عقله . فثمة صلة معقدة ، ولكنها حقيقية بين وصف روسو للضمير الشخصى بأنه « حكم معصوم للخير والشر » ، وأنه يرفع الانسان الى مستوى الاله ، واعتقاد الراوى بقدرته على استبعاد القانون الطبيعى ومقولات المنطق التقليدى . غير أن هذه المسائل تخص أية دراسة أكثر اتصافا بالطابع التقنى .

وما يستاهل الاشارة هو حقيقة كون « الرسائل » حلا موفقا فى نطاق الشكل الأدبى لمشكلة المضمون الفلسفى . فبخلاف الحكايات الفلسفية (*) لعصر التنوير ، أو روايات جوته ، والتي بدا فيها جانب التأمل خارجيا بالنسبة للرواية ، استطاعت « الرسائل » دمج المجرى الذى اتخذ مظهرا دراميا ، أو اذا استعملنا مصطلحات أرسطو قلنا انها مزجت الفكر « بالأحبوبة » . ومن ناحية النوعية ، فلا زرادشت لنيقشه ولا القصص اللاهوتية الرمزية لكيركجورد تستطيع ترك الانطباع المساوى بنجاحها فى هذا المضمار . فلتد تساوئ دوستويفسكى وشيغلر (الذى اعتبره قدوة دائمة له) فى الاهتمام الى مثل قد للتوازن الخلاق بين القدرات الشاعرية والقدرات الفلسفية .

وفى الحق ، تعد رسائل من العالم السفلى خلاصة لأفكار دوستويفسكى ، حتى اذا سلمنا بعدم وجود هوية بين نظرات الروائى والبرنامج السياسى للروائى والعقيدة التقليدية . ومن الصحيح أن التباين بينه وبين تولستوى لم يظهر فى أى موضع كئى لا يحتمل اعادة النظر . فحتى فى حالات الفقر المدقع ، فان شخوص تولستوى تظل محتفظة بآدميتها . فبالرغم من كل ما تتعرض له ، فان طابعها الانسانى يزداد عمقا وبريقا ، عندما تتعرض للاذلال . وكما قال ايزيا برلين : « لقد رأى تولستوى البشر فى وضخ النهار على نحو طبيعى لا يتغير » . ان كان التداعى المهلوس للشخصية الانسانية وتحولها الى صورة وحشية أمرا بعيدا عن نظراته . فحتى فى أكثر حالات تولستوى تشاؤما ، فانها كانت تتعرض للتصحيح بغضل ايمانه الجوهري بأن

الكائنات البشرية لا تقتصر على المعاناة فقط ، ولكنها تسمى أيضا
« للهيمنة » ، مع استعمال مصطلحات وليم فوكنر .

واللاإبطال عند تولستوى ، كما حدث مثلا فى صوناته كرويتزر
يتمتعون بالصفات الانسانية فى معاناتهم واثبات أخلاقياتهم التى ترفعهم
الى مكانة أسمى من الماسوخية الصفرراوية المتشائمة لانسان العالم
السفلى . ويتألق هذا الاختلاف فى صورة جميلة فى الحوار الذى أجراه
شكسبير بين أيمانتوس وتيمون بعد سبقطه . فحتى بعد أن تعرض تيمون
للكراهية وسخريته من نفسه ، بدا وكأن الجوز القائم ما زال يمثل « رفيقه
المرح الصاحب » .

لقد كانت فلسفة تولستوى رغم كل ما فيها من اعتراض على أهل
العلم والمثاليين شديدة الاتصاف بالعقلانية العميقة . إذ سعى طيلة
حياته للاهتمام الى مبدأ موحد يعتمد عليه للتوفيق بين المشاهدات
التجريبية بتعدد نظراتها وبين النظام القادر على الاحاطة بكل شيء .
وربما بدا التجاء دوستويفسكى « للعبث » ، وهجومه على الآليات
المألوفة للأغاليط والتعاريف ضربا من الجنون والمشاكسة . صحيح كان
تولستوى من السليبيين مع استعمال تعبير أحد النقاد الروس (*) . غير
أن سليبياته كانت أشبه بخبطات القاس لشق طريق لينفذ منه الغور .
وبلغ تصوره للحياة ذروته فى نزعتة الانسانية ، أى فى كلمة « نعم »
الحاسمة التى أشار اليها موللى بلوم فى مناجاته لذاته . وفى يوميات
تولستوى (١٩ يولييه ١٨٩٦) سجل رؤيته « لأجمة تضم مجموعة من
النباتات الشائكة وسط حقل محروث ، ورأى وسطها برعما ما زال حيا
ومحتفظا بلونه الأحمر . . . دفعتنى للكتابة . فلقد أكد هذا البرعم معنى
التمسك بالحياة الى النهاية ، وحتى بعد أن بقى وحيدا وسط الحقل كله
على نحو ما ، فإنه أكد هذا المعنى » .

أما الراوى فى « رسائل من العالم السفلى » ، فقد أكد من خلال
أفعاله وكلماته كلمة « لا » بصفة قاطعة . وعندما لاحظ تولستوى اثناء
حديثه مع ماكسيم جوركى « أنه كان من واجب دوستويفسكى التعرف
الى تعاليم كونفشيوس أو البوذيين ، لأن هذه المعرفة كانت ستساعد
على إعادة الطمأنينة الى قلبه » ، فلا بد أن يكون انسان العالم السفلى
قد صرخ فى مرقد ساجرا . ولقد أكد عصرنا صحة سخريته . إذ اثبت
عالم معسكرات الموت (**) بما لا يدع مجالا للانكار صحة بصيرة

Vyazemsky.
Univers Concentrationnair'e.

(*)
(**)

دوستویفسکی ، وادراکه لوحشية البشر وميولهم كآفراد وجماعات على
السواء لتحطيم جذور الحياة الكامنة • ولقد عرف الراوى فى العالم
السفلى أبناء جنسنا « بأنهم مخلوقات تسير على قدمين ، ومجردة من
الشعور بالجميل » • وأدرك تولستوى أيضا عدم وجود وقرة من الاعتراف
بالجميل ، ولكنه كان يحرص دوما على كتابة كلمة « بشر » عوضا عن
كلمة « مخلوقات » •

واذا كنا فى بعض الأحيان نتصور « تولستوى » موضة قديمة ،
فإن هذا دليل على ما أصابنا من دس •

الفصل الرابع

كما يعرف علماء الانثروبولوجيا ومؤرخو الفن ، فإن الأساطير تتحول الى شرائع ، والشرائع تولد أساطير مستحدثة . وتتجسم الأساطير في شكل عقائد أو صور للعالم تتخذ شكل الكلمات ، أو تتشكل في مادة رخامية تمثل الحركة الداخلية للروح (*) ، وبذلك تظهر أشكال الفن ، أو تتحقق . غير أن الأساطير تتعرض للتحويل أو إعادة الخلق من خلال عملية التحقق . وعندما ذكر جان بول سارتر أن تقنيات الرواية تردنا الى أحد المذاهب الميتافيزيقية ، وأن وراء التجربة فلسفة ما ، فانه لم يشر الى ما هو أكثر من اتجاه واحد من ايقاع مؤلف من حدين ، فميتافيزيقا الفنان تحيلنا الى تقنيات فنه ، ولم نركز أساسا حتى الآن على التقنيات ، أى على صيغة الملحمة في روايات تولستوى والمقومات الدرامية لفن الرواية عند دوستويفسكى ، وفي هذا الفصل الختامي ، سوف أبحث المعتقدات والأساطير الكامنة وراء هذه الأشكال الخارجية .

غير أننا عندما قلنا « وراء » ، وعندما أوجينا بالنظر الى الرواية على أنها قد تكون - فيما يحتمل - واجهة أو قناعا لمنهج فلسفى ، فإننا قد تورطنا في خطأ . فالعلاقة بين الفكر والتعبير كانت في جميع الأحيان علاقة متبادلة ودينامية . وربما أمكن اكتشاف أقل صورها استيفاء في الرقص (ولذا رأى عصر النهضة في الرقص رمزا لعملية الخلق) . فالراقص يترجم الى لغة الحركة تصوره للمشاعر . وبعبارة أخرى تترجم الميتافيزيقا الى تقنيات بالاستعانة بتصميم الرقصة (الكوروجرافيا) ، غير أنه في كل مثل من أمثلة الرقص تولد أشكال الايماء وبلاغتها استبصارات جديدة وأساطير جديدة . وتتحول حالة الشعور بالانشراح المتولدة في العقل الى حركة اندفاع للجسم الى أعلى . على أن الأسلوب الشكلى ودقائق الايماء لا تتكرر أبدا ، وهى التى تخلق الأسطورة والانتشاء ، وعندما حدثنا الناقد الانجليزى هازليت عن كيف كان الشعراء

. Moto spiritual

(*) أى ما سماه دانتي :

كولريدج لا يتوقف عن الحركة أثناء عبوره أحد جانبي ممر المشاة الى الجانب الآخر ، بينما كان الشاعر وردزورث ينظم الشعر أثناء سيره في خط مستقيم مطرد ، فانه قسم لنا مثالا لكيفية تأثير الشكل على المضمون في عملية تأثير متبادل مستمرة .

فالأساطير هي الأشكال التي نسعى لفرضها على فوضى التجربة اعتمادا على الارادة أو الرغبة أو بتأثير مخاوفنا ، وكانت ستظل على حالها لولا تدخلنا . انها ليست مجرد أوهام ، كما عرفنا ريتشاردز (*) :

« ولكنها عبارة عن افصاحات روح الانسان في شمولها . ومن ثم فليس بمقدور التجربة الاحاطة بها احاطة تامة . فبغير الأساطير لن يزيد الانسان عن دابة فظة بلا روح ، أو سيكون مجرد كتلة من الامكانات والتطلعات العشوائية التي لا تهدف الى شيء » .

وهذه الأساطير (أو الميتافزيقيات وفقا لمصطلح سارتر أو النظرات الجامعة (**)) في لغة النقد الألماني (قادرة على اتخاذ أشكال شتى ، سياسية وفلسفية وسيكولوجية واقتصادية وتاريخية أو دينية .

فمثلا تعد روايات الشاعر لويس أراجون ومسرحيات برتولت برخت تمثيلات استندت الى أحداث متخيلة لأساطير ماركس السياسية والاقتصادية . وتكمن مميزاتها من وجهة النظر الماركسية في قدرتها على إعادة تمثيل الأساطير الشكلية في صورة سافرة وأمنية . وبالمثل هناك أساطير للصفوية (***) كالتي نصادفها في روايات ودرامات مونزلانت (****) . كما أن رواية ليونل تريلنج (*****) ، تجسم احدى الأساطير الليبرالية . اذ يرجع جانب من استراتيجيات هذه الحكاية التي اختير عنوانها بدقة بالغة الى تماثلها مع أصدقاء من دانتي في تذكرتنا بأن الليبرالية تسعى لاتخاذ « موقف الوسط » البعيد عن التطرف .

ويمثل كتاب لو كريبتوس وكتاب مقال عن الانسان واللاستور (*****) لشيللي تجسيدا شعريا وإعادة خلق بوساطة الشعر لبعض الميتافزيقيات . وعندما نصدر أحكاما بشأنها ، فاننا نعنى بقدر أقل بمميزات المذهب

Coleridge on Imagination	في كتاب	I. A. Richards	(★)
Weltanschauungen,			(★★)
Purism.			(★★★)
(Henry de Millon) Montherlant			(★★★★)
Lionel Trilling			(★★★★★)

(١٨٩٦ - ١٩٧٢) أديب فرنسي متعاطف على النازي .

The Middle of the Journey : كما ظهر في رواية :

Lucretius تأليف De Rerum Natura (★★★★★)

و Alexander Pope — An Essay on Man و Alastor لشيللي .

الذرى (لديموقريطس) أو بالأفلاطونية الجديدة عند الرومانتكين بقدر عنايتنا بالقدرة على المواءمة بين النظرة المجردة للعالم وأداة الشبر .
وثمة تجارب تصلح للمقارنة فى هذه الناحية ، اذا تمنعنا فى بواكير روايات وحكايات توماس مان التى تناولت فلسفة شوبنهاور .

وثمة أساطير شتى فى الروايات السيكلوجية اضطلعت بدور مهم فى الفن الحديث ، وأشهرها الروايات « الفرويدية » . وهناك شعراء استحضروا فى منظوماتهم الأحداث المضطربة وانعكاساتها الشائثة فى عقولهم الباطنة ، وسعى المصورون عن طريق لغتهم الفنية لتعريف العالم الرمزى للعقل ، أو تجسيمه فى رموز تكشف ما أصابه من تشوه وانحراف . وليست مثل هذه الأساطير بالشىء المستحدث . فلقد بدأت منذ أبكر المحاولات التى أقدم عليها البشر لتقديم مدركاتهم الروحية فى صورة معقولات ، ولعلنا لا ننسى أساطير الدعابات ودورها الفعال فى رسم شخوص الدراما فى عهد الملكة اليزابث الأولى بانجلترا ومسرحيات بن جونسون وويستر فى هذه الحقبة (*) وكيف صورت الوعى الانسانى ، وسخرت تقنيات المسرح لهذه الغاية . وتناوبت فى الظهور الصور والأساطير فى صورة مضمرة فى كوميديات مولير ، وفى الأمثال السائرة التى يرسمها جويا بريشته .

وثمة فارق آخر لابد من ملاحظته . فهناك أساطير يتميز مضمونها التصورى وأشكالها الرمزية بخصوصيتها وتفردتها . وعرض الشاعر المصور ولیم بلیك والشاعر بیٹس ضربا من الأساطير تميزت بشدة تعقلها وخصوصيتها ، وعلى نقيض ذلك ، هناك أساطير كبرى استغرق تجميعها وتنسيقها ردها من الزمان ، وتعد جزءا من الارث الذى شكل وجدان الشاعر . وهكذا رأينا دانتى مثلا يعتمد على الأساطير الوطيدة للعصور الوسطى اللاتينية .

ولكن مهما كان حظ الأسطورة من اتباع التقاليد الموروثة ، فإنها عرضة للتحويل عندما تتفاعل مع شخصية الفنان ، ولقد اتهم برتولت برخت من قبل الرقابة الملتزمة « بالشكلية » (**) ، لأن أسلوبه الدرامى الشخصى كان ينجح الى الارتياح فى الرسالة البروليتارية الرسمية ، كما يبين من قفشاتة المثيرة للضحك أو من تحرره أو سعيه لاثارة الشجى . فتبعاً للوصايا التى تركها كارل ماركس يتوجب على الفنان الالتزام الحرفى بنقل الأسطورة المهيمنة ، دون أدنى انحراف ، فلا عجب اذا رأينا خطوات الرقصة أو حدودها الدقيقة - على أقل تقدير - تخطط على أرضية

(*) مثل Alchemist لين جونسون Duchess of Malfi لويستر -
(**) Formalism.

المسرح ! • أما هل يتسنى للفن العظيم الازدهار فى مثل هذا الجو فمسألة مثار الكثير من الشك ، لأن الشاعر الحق يعمد دوما الى تحويل الأسطورة وابتكار الجديد منها • فمثلا كانت نزع دانتى التوماوية (نسبة الى توما الاكوينى) - فى جوانب ملحوظة - من صنع دانتى ، وتشارك الأساطير التوماوية فى القصيدة ، ولكنها تبتعد عن معناها الاصلى من تأثير لغة دانتى المميزة وممارسته الشعرية • وكما تستطيع حتى « خطوط » الرسام المميز تشكيل أشكال المدركات كذلك بمقدور العروض (*) بشتى ألوانه صبغ الاطار المميز لأشكال العقل بصبغة خاصة •

وأفضل مثال فى عالم اللغة للتفاعل بين الأساطير وتقنيات التعبير يمكن ملاحظته فى محاورات أفلاطون ، فهذه المحاورات بمثابة قصائد ذهنية تمثل العقل عندما يتعامل مع موضوع درامى ، ففى محاوره الجمهورية أو محاوره فيدون أو المأدبة يدور الجدل والصدام بين مختلف الحجج حول كل ما يعن دراميا لشخص المحاوره ويستأهل البحث ، فلا انفصال بين المضمون الفلسفى والتجسيم الدرامى • وعندما حقق أفلاطون هذا القدر من الوحدة، فانه اقترب فى ميثافيزيقيته من حال التوحد التى تحققها الموسيقى ، والموسيقى أعظم مثال للهوية بين المضمون والشكل (الأسطورة والتقنية) •

وفى العمل الفنى يمكن أن تتجسم متآنية عدة أساطير • ففى « رسائل من العالم السفلى » تجسمت الأسطورة الفلسفية (التمرد ضد المذهب الوضعى) وأسطورة سيكولوجية (تردى الانسان فى الموضع القاتمة من النفس) • ونصادف فى رواية الحرب والسلام صراعا بين أسطورتين ، فنسمع أحد الأصوات ينادى بأسطورة التاريخ اللاشخصى الذى يتعذر الهيمنة عليه • • ويستحضر الصوت الآخر بقفلاته التى اقتدت بقفلات هوميروس الأسطورية البطولية الكلاسيكية عن دور الشخصية الفردية وبسالتها ، وتأثير الأفراد على مجرى التاريخ •

ولقد كانت الأساطير المحورية فى أعمال تولستوى ودوستوفسكى وفى حياتهما الشخصية أساطير دينية • فلقد صارح الروائيان طيلة حياتهما مصدر الهامهما وطالباه بأسطورة مقنعة عن الله ، وبتبرير يقبل البرهنة لدور الله فى مصير الانسان • وجاءت الاجابات التى تلقياها فى بحثهما المحموم متعارضة ، لو صح انى فهمتهما فهما صحيحا ، وهناك تعارض بين ميثافيزيقا تولستوى وميثافيزيقا دوستوفسكى أشبه بالتعارض الأبدى بين الموت والشمس كما تصوره باسكال فى تشبيه مشهور ،

(*) مثل terza rima والكويليه البطولى و Alexandrine •

وبالإضافة الى ذلك ، فلقد مثلاً تمثيلاً مسبقاً الانقسام الجذري للغاية الكامن وراء الحروب شبه الدينية والايديولوجية التي نشبت في القرن العشرين ، وتجسم التضاد بين تفسير تولستوى وتفسير دوستويفسكي للعالم وأحوال الانسيان والذي عبراً عنه كمؤلفين روائيين من خلال أسلوبيهما المتباينين . اذ تشير أسطورتاهما المتناقضتان الى وجود شكلين متعارضين للفن .

وأثبت لوسيان جوليمان (*) وجود توافق مدعم بين تصور اليانسنين لله وتصور التراجيديا في مسرحيات راسين . وليس بمقدوري أن أأمل في التماثل معه في صرامة هذا الحكم ، والدليل الذي استند اليه بوجه خاص فيما يتعلق بأوجه القرابة الغامضة بين لاهوت تولستوى وصورة العالم في الرواية التولستوية يتسم بطابعه المتردد . وفيما يخص دوستويفسكي فأننى على يقين من وقوفنا على أرض صلبة . ولكن حتى في هذه الحالة فإن التناظر بين الميثافزيقا التراجيدية والفن التراجيدي يجب التزام الحذر عند تفسيره .

ومن ناحيتنا كمعاصرين ، فإننا نقابل صعوبة عند محاولة استجابتنا الكاملة مع الفن الدينى . فعصرنا يرحب بالتدين المتكلف البراق عند علماء اللاهوت الزائفين . وكم تحتشد الجموع الفقيرة للاستماع الى التفاهات المريحة لأغبياء (الماتيينه) ، وتجار الخلاص على طريقة الباعة المتجولين . غير أن عقولنا تتوقف عند حلة العقيدة التقليدية ، وتطالب بالتعرف الى الله عن طريق الحقائق الصارمة التي يمارس بحثها اللاهوت المنهجي . فكما قال الأستاذ كيوتو :

« اننا لم نحظ بلقاء مباشر ومتخيل ، لا اليوم ولا منذ بعض قرون ماضية بثقافة دينية تتجاوب هي وعادات العقل ووسائله الطبيعية في التعبير . »

نعم أن علينا أن نتمعن فيما سبق أن حدث لنا منذ العصر الايزابثي . اذ كان هذا العصر من العصور التي لم ينقطع اتصالها — على أى نحو — بأواخر القرون الوسطى . وكانت الدراما آنئذ تمارس ليس على مستويين بالمعنى الحرفي ، وانما على ثلاثة مستويات متآية : السماء والأرض والجحيم . وبعبارة أخرى كانت الدراما تفسح صدرها

(*) Lucien Goldmann في كتاب Le Dieu Caché

لأوسع المجالات ، أما عصر العقل الذى جاء فى الأعقاب فكان بعيد الصلة
عن كل هذا (١) .

واضطلمت الحركة الرومانتيكية بالقيام برد فعل ضد هذا الاغراب .
ولكن بدلا من ادراك التجربة الدينية كتجربة ترتبط بالحياة برباط
عضوى ، ساعد القرن التاسع عشر على ظهور نظريات مهوشة وخاطئة فى
بعض الأحيان للعلاقة بين الدين والفن . وجاء فى أعقاب « عصر العقل »
عصر استطاع فيه شاعر عظيم واحد على الأقل مساواة الحقيقة بالجمال .
وأحتوى القول الشهير لماتيو أرنولد (*) على لب هذا الاضطراب :
« لقد اصطبغ ديننا بالصبغة المادية عندما تمسك بالوقائع الفعلية ،
أو بمعنى أصح بالوقائع المزعومة (بعد أن ربطتها أهواؤه بالحقيقة) .
ولكن الحقيقة خذلته . أما فيما يتعلق بالشعر فإن الفكر هو كل شيء
فيه ، وما هو خلاف ذلك ينضوى تحت عالم الايهام أو الايهام المقدس !
لقد ربط الشعر انفعالاته بالفكرة ، والفكرة هي الحقيقة ، ومن ثم يكون
أفضل جانب من ديننا اليوم هو شاعريته اللاشعورية » .

ولا مندوحة من أن تؤدي هذه المماثلة بين العقيدة والاستطابقا الى
ظهور « الأديان القائمة على الفن » فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبلغت
نظرية أرنولد أوج تأثيرها عند فاجنر ، ففى بحثه المسمى الدين والفن ،
صرح فاجنر بأن من واجب الفنانين انقاذ الدين عن طريق إعادة الخلق
المحبوس للرموز الدينية العتيقة التى فقدت سلطانها على الروح الحديثة .
فبمقدور سحر الدراما الموسيقية بارسيفال اذا انتقل الى العقل المضطرب
المساعدة على استعادة رموز المسيحية بفضل قدرتها على كشف « حقائقها
الخفية » .

ان الشعر اللاشعورى عند أرنولد والعرض الروحي المثالى عند
فاجنر (**) (وكلاهما يمثل تيارا فكريا سائدا) لا يشتركان فى أكثر من
جانب ضئيل من الدين كما فهمه دانتي أو ميلتون . فليس بمقلورهما
على أى نحو الاسهام بدور فى انشاء صرح محكم للايمان والمعرفة الاشرافية
(القنوصية) . فعلى الرغم من وجود موضوع دينى فى « بارسيفال » ، الا أن
دور الأوبرا لم يتحول الى معابد . ولم تتمكن حتى بايزويت من استعادة
الطابع المقدس للمسرح الاثينى والمسرح الوسيط .

وبذلت محاولات فى عصرنا لإعادة توطيد « الاتصال المباشر . والمنتخيل

Form and Meaning in Drama — H.D.F. Kiotto

(١)

(لندن ١٩٥٦) .

. The Story of Poetry

(*) فى كتاب :

Ideale Darstellung.

(**)

بالثقافات الدينية الحقبة « للماضى ، فلقد أكد العالم الأنثروبولوجى فريزر وأتباعه ، اعتمادا على كشفهم الأنثروبولوجية ودراساتهم للطقوس ، بزوغ الدراما من الطقوس المقدسة التى كانت تعد لتأكيد عودة السنة المائنة الى الحياة . وضمن العلماء الدارسون دراساتهم لشكسبير مطالبة الصيغ الطقوسية بملازمة المسرحية كظلمها ، أيا كانت أجوبكتها ، على نحو شبيه بدور الأشباح التقليدية القديمة » (٢) وساعد هذا النوع من البحث على انثراء مشاعرنا نحو الدراما الاغريقية والدراما الوسيطة ، وزودنا بحلول للجوانب المفلغة لمسرحيات شكسبير فى عهده الأخير . غير أن الاتجاه الأنثروبولوجى محدود فى نظريته وفيما يناسبه من مجالات ، لأنه لا يلقى ضوءا كافيا على الأنواع غير الدرامية ، ولا يبدو ملائما بحق الا فى الحالات التى تكون فيه الدراما عتيقة من ناحية الزمان والأسلوب .

وانعكس طابع العقل الباطن والتجاؤه الى التعابير غير المباشرة على الحساسية بعد ابتعادها عن العادات السائدة للعقل بتأثير العقلانية والفلسفات العملية للمذهب المادى . واقتفى علم النفس آثار هذه الفلسفات التى أوصلته الى حافة العقل الباطن ، وبعد أن تسليح النقاد المحدثون بالمجسات السيكلوجية استطاعوا اكتشاف كوامن النفس ، وغالبا ما حققوا نتائج رنانة ومتألقة ، بيد أننا نكرر القول بأن هذا النوع من الاستبصار لا ينطبق الا على مذاهب وتقاليد بالذات فى الأدب . فمثلا ، لقد كان ملفيل وكافكا وجويس من المؤمنين بالسحر ، ويصح وصف ممارساتهم التى استندت الى عملية نكوصية بلاغية فى التغلغل داخل النفس ومحاولاتهم اختراق حرمات مكنوناتها بأنها كانت ذات طابع دينى . ولكن قد يكون من الخطأ اتباع هذا النهج ، أو بعبارة أخرى ، أن نفك طلاسم أعمال اتصفت فيها القوى المشككة للمشاعر الدينية أو المادة اللاهوتية بوضوحها كما أنها صيغت باتباع الأساليب التقليدية .

قصارى القول فإن الأنثروبولوجيا وفنون السحر والشعوذة عند الأطباء النفسيين ستيسر لنا التعرف الى عقائد الخصوبة فى كتاب الأرض الخراب لاليوت ، وإلى المبعانى المتناقضة فى حكايات الشطط لوليم فوكنر (*) ، ولكنها لن تقدم لنا حتى أقل عون لتفهم البناء الثيولوجى لكتاب الفردوس المفقود لميلتون ، ولن نعرفنا أى شئ عن تدرج النور الذى صاحب اقتراب بياتريس من دانتي فى الكانتو الثلاثين من كتاب المطهر . والواقع - وهذه نقطة حاسمة - فإن الدراسات الطقوسية المقارنة

(٢) Ancient Art and Ritual — J. E. Harrison (نيويورك ١٩١٢) -

. rite, de passage :

(*) مثل

وتشريحات العقل فى القرن العشرين قد صعبت تجاوبنا مع أية حساسية دينية فى صيغها المفتوحة والطبيعية للتعبير . فقلقد أصبحت الأفكار التى جذبت الأعلام ابتداء من اسخيلوس الى درايدن (كالثيوديقا والنعمة الالهية واللعنة والتنبؤ والرؤى ومقارقة الارادة الحرة) وشغلت الأدب والفكر ، أصبحت تبدو فى نظر المتلقى المعاصر من الخفايا التى لا تقدم ولا تؤخر ، أو من مخلفات لغة من لغات العصور الغابرة .

وبعد أن واجهت نظرية النقد الحديث هذا الارث من الاضطراب والجهالة ، عمدت الى انماء ما يستطيع وصفه « بتقنية الانعزال » . وظهرت هذه القضية الحاسمة عند ريتشارد (*) : « لا تثار قط مسألة الاعتقاد أو اللااعتقاد بالمفهوم الفكرى عندما نتفهم موضوعنا . واذا شاء سوء الحظ ، وظهرت اما نتيجة لخطأ الشاعر ، أو خطئنا (كمتلقين) فان معنى ذلك هو أننا توقفنا عن التفهم ، وتحولنا الى منجمين أو علماء لاهوت أو دعاة أخلاقيين أى الى أشخاص مهمومين بنوع مختلف من الأفعال » .

ولكن هل بمقدورنا حقاً الحفاظ على مثل هذه الحيدة ؟ فكما أشار كلينث بروكس ، فان القصيدة أو الرواية لا يمكن أبداً أن تكون مستقلة بذاتها . فنحن نتناول النص من الخارج ، ونحمل فى جعبتنا حملاً من المعتقدات السالفة أو المسبقة . وقراءتنا محملة هى الأخرى بالذكريات وبوعينا فى شموله . وعندما علق ت . س . النوت على دانتي سلم بالقول بأن أى كاثوليكي يتأثر بالشعر بسهولة تفوق قدرة أحد اللادريين ، ولكنه يستدرك ويؤيد ما قاله ريتشارد ويرجع ذلك « الى انتماء هذه المسألة الى ناحية المعرفة والجهل ، وليست مسألة الايمان والتشكك » . ولكن هل بمقدورنا فصل المعرفة عن الايمان ؟ . ان أى ماركسى يفهم روايات برخت على نحو مختلف عن فهم اللاماركسى لها ، بالرغم من كون الاثنين قد يكونان على دراية بمادة الرواية وبما تخللها من جدل (دياكتيك) فالمعرفة هى التى تمهد للاعتقاد ، ويترتب عليها بعد ذلك بالاضافة الى أن أى عقل ملتزم بالحيدة الصميمة سيفلق عقله عند مواجهة أى أدب موجه لاجتناب معتقداتنا بطريقة مباشرة . ان محاوره فيدون لأفلاطون أو الكوميديا الالهية لدانتي لا تتركنا فى حالة عدم تحيز ، ولكنها تستهوى أفئدتنا بما فيها من حجج . ويحتاج الفن العظيم منا الى قدر كبير من الاعتقاد . وما يتوجب أن نهدف اليه هو اكساب مخيلتنا أكبر قدر من التحرر ، حتى تيسر لنا الاستجابة بالمعرفة المدققة والبصيرة النفاذة لأوسع مدى من الاقتناع .

ولكن هل تعد هذه المشكلات الخاصة بالفن والدين متصلة على نحو مناسب بالرواية الحديثة ؟ -

كثيرا ما يتردد ويقال ان النظرة الى العالم فى عالم الرواية تتسم بغلبة الطابع الديوى عليها . فمن غير المقدور فصل ارتقاء الرواية النثرية الأوروبية مما صاحبها من تدهور فى المشاعر الدينية . فلقد سادت الرواية عندما شاع التفسير العقلانى والاجتماعى للواقع . وعندما سلم لابلان لتأبليون مبحثه عن آليات السماء ، لاحظ عدم احتياج هذه الآليات « لآى افتراض لوجود الله » فلم تكن هناك حاجة اليه لا فى عالم مول فلاندرز ومانون ليسكو (*) . وجدد كل من بلزاك ووالتر سكوت الحدود المناسبة لفن الرواية ، وعرضا الموضوع الصحيح للرواية بأنه « تاريخ المجتمع ونقده ، وتحليل علله ومناقشة مبادئه » . وعندما فعلا ذلك فانهما أدركا اغفال نطاقات مهمة . ولقد تكرر السعى لادخال التجربة الدينية والترانسندنتالية (الأحداث المجاوزة للأحداث الديوى) فى الكوميديا الانسانية لبلزاك . غير أن ما أبدعه بلزاك تمشيا مع الروح الديوى قد تفوق بدرجة ملحوظة على التجارب التى جنح فيها نحو الموضوعات الدينية (**) .

وتضمنت واحدة من أسمى صوتيات وردذوثر القول بأن العالم تتسع آفاقه ويرتفع قدره بفضل الانسان . أما أخلاف بلزاك فاكثروا ذلك ، كما نلاحظ عند فلوير وهنرى جيمس ومارسيل بروست . اذ قالوا ان الزواى يضيف شيئا يستأهل الاضافة الى العالم . فالعالم فى تشخصه ووفرة دنيوياته هو مادة فنه . فضلا عن ذلك ، فعلى نهاية القرن انتقلت هذه الصلة الحميمة بالقيم الثيولوجية ومفردات الدين التى كونت عقول كتاب مثل كولريدج والأدبية جورج اليوت من التيار العام للفكر الى « دفترخانه » علماء اللاهوت والمتفقيين ، وترتب على ذلك نزوع معالجة الأفكار الدينية فى أكبر جانب من تراث الرواية الأوروبية الى اتباع أحد سبيلين : فاما الطريق الرومانتيكى كما حدث فى تاييس لاناطول فرانس ، أو الطريق الاجتماعى أو السياسى كما حدث فى رواية روما لأميل زولا . وتعد رواية مدام جيرفوازيه للأخوين جوتكور والزيمر (***) التى أزعجت المستر

(*) Moll Flanders رومانس من تأليف Daniel Defoe الأديب الانجليزى

نشرت ١٧٢٢ . ومانون ليسكو من الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر وهى من تأليف بريف .

(**) مثل : Péous — Chri-t ed Flandre و Séraphita .

(***) Robert Elsmere (١٨٨٨) ولها دعت الكاتبة مسز هامفري وود

التي تشييط دور المسيحية بالتركيز على رمائتها الاجتماعية والامتغناء عما فيها من مقومات متصلة بالمعجزات .

جلادستون ازعاجا شديدا) استثناء لهذه القاعدة . وكما قال أندريه جيد :
لقد تركزت الرواية الغربية على النواحي الاجتماعية وتصوير علاقات
الأفراد بالمجتمع » ولكنها لا تتناول أبدا ، وما يقرب من (أبدا) علاقات
الإنسان بنفسه أو بالله » (٣) .

ويصبح عكس ذلك عن تولستوى ودوستوفسكى . فلقد كانا فنانيين
دينين على غرار من شيدوا الكاتدرائيات أو ميكلانجو عندما جسم تصوره
للأبدية في مصلى السيستيني . فلقد ملكت أرواحهم فكرة الله . نعم لقد
استولت فكرة الله ولغز وجوده على أرواحهم بقوة وقيدتهم وحجبت النور
عنهم . لقد نظر تولستوى ودوستوفسكى الى نفسيهما وهما يشعران
بكبرياء وحشى ممزوج بالدلة لا كمجرد مخترعين للرواية أو « أدبيين » وإنما
كصاحبى رؤيا ونبوذة وساهرين على الروح الانسانية . ولقد كتب
برديف : « لقد سعيا للخلاص . ان هذا هو طابعهما وطابع الكتاب
المبدعين الروس . انهم جميعا يسعون للخلاص ، ويعانون من أجل
العالم » (٤) .

ان روايات تولستوى ودوستوفسكى جزء من الرضى . يقولان لنا
فيها مثلما قال لايريتس لهاملت (*) : « ويشغلان معتقداتنا الكامنة
في أعماقنا باختيار مميت ، فعندما نحسن قراءة تولستوى ودوستوفسكى
(مع الاستعانة بعبارة قالها ريتشاردز) لا تتوقف مسائل الاعتقاد
واللا اعتقاد عن مواجهتنا ، لا من خلال « خطئهم » أو « خطئنا » ، وإنما من
خلال عظمتهم واتسائتنا .

فكيف اذن نقرأ تولستوى ودوستوفسكى ؟ مثلما يتعين قراءتنا
لاسكيلوس ودانتى ، وليس على طريقة قراءتنا لبلزاك مثلا أو هنرى
جيمس . ولقد كتب فرجوسن معقبا على ختام رواية السلطانية
الذهبية (**) ، الذى اقترب كثيرا من طابع الرواية الدينية : « لم يكن
لماجى اله تتضرع اليه من أجل الأمير ، أى كانت فى حالة مماثلة
لجيمس » (٥) . ان هذا الرجوع الى الله والشعور بالتهيب عند الاقتراب
من حياة الروح هو محور وأساس الفن عند جهايزة الكتاب الروس .
فثمة تماثل بين كونييات آنا كاريننا والأخوة كارامازوف والمسرحيات
التي كانت تمثل فى المسرح الاغريقى والمسرح الوسيط ، وكانت عامرة

(٣ ، ٤) Dostoievsky : Andre Gide (باريس ١٩٢٢) .
Have at you now. (*)
The Golden Bowl. (* *)
The Golden Bowl Revisited : Francis Fergusson (The (٥)
نيويورك ١٩٥٧ Human Image in Dramatic Literature)

بالتنويه الى أخطار اللعنة الالهية ، والسعى نحو النعمة الالهية . وليس بمقدورنا قول نفس الشيء عن عالم أوجيني جرانديه والسفراء ومدام بوفارى . ولا يقتصر هذا الحكم على القيم ، ولكنه يخص الوقائع . لقد طالب تولستوى ودوستويفسكى بعادات عقلية وصيغ المفهم كانت قد انقطعت - فى جملتها - عن الأدب الأوروبى بعد منتصف القرن السابع عشر . وطرح دوستويفسكى مشكلة أبعد . إذ كان منظوره للعالم مستغرقا فى مفردات ورموز العقيدة الأرثوذكسية الشرقية شبه المهرطقة . إذ لا يعرف أغلب القراء الغربيين الا القليل عن خامه أفكاره .

ولقد قال أحد النقاد المحدثين اننا نتزود من الأدب والدين مما يتمتعان به من تأثير مختلف وإيماءات مختلفة بالأشكال النظرية الأساسية وصور حياتنا (٦) . فهما يزودان رؤيانا للغناء بما يصح وصفه ببؤرته الوحيدة الباقية . وفى بعض المناسبات المرموقة مثل مسرحية أوريست والكوميديا الالهية لدانتى وروايات تولستوى ودوستويفسكى ، التقت هذه المؤثرات السلطوية والإيماءات فى وحدة واحدة ، ولقد مجد هذا الاقتران فى إبان القرون الوسطى ، يعنى الاقتراب من اللوجوس من خلال طريقين رئيسيين للعقل ضم شاعر كفرجيل الى قائمة القديسين فى الكنيسة وسأتابع كلامى تحت رعايته .

٢

كثيرا ما أسىء فهم السيرة التاريخية لعقل تولستوى والتطورات التى مرت بها مسيحيته . وأثار شجب تولستوى للأدب فى شتاء ١٨٧٩ - ١٨٨٠ المزيد من الانتباه مما أوحى بحدوث انفصام بين حقيقتين فى حياته . والواقع أن معظم الآراء والمعتقدات التى شرحها تولستوى فى أواخر أيامه قد ظهرت فى أبكر كتاباته ، كما أن جوهر أخلاقياته كان ملحوظا بكل وضوح خلال سنوات تدريبه على الكتابة . وكما أشار شستوف فى مقاله عن تولستوى ونيتشه ، فإن الحقيقة الملحوظة ليست التباين الظاهر بين تولستوى فى بواكير حياته وتولستوى فى أواخر حياته ، وإنما هو بالأحرى وحدة فكر تولستوى واتساقه المنطقى .

بيد أنه قد يكون من الخطأ تقسيم حياة تولستوى الى ثلاثة فصول متميزة أى الى فصل من الابداع الأدبى يتوسط حياته مسبق ومتبوع

Between the Numen and the Moha — R. Balckmur (The (٦)
Lion & the Honeycomb) - ١٩٥٥

بسنوات من النشاط الفلسفى والدينى . فليس بمقدورنا فى حالة تولستوى فصل القدرتين اللتين شكلتا حياته . اذ كان الداعية الاخلاقى والشاعر يتعايشان سويا فى حالة الابداع والشعور بالكرب معا ، وتصارعت خلال حياته الادبية النوازع الدينية والنوازع الفنية على الغلبة . واشتدت حدة الصراع بوجه خاص فى الفترة التى انهمك فيها تولستوى بتأليف آنا كاريننا . وفى بعض الأحيان جنحت روحه الراحية تجاه حياة الخيال . وفى أحيان أخرى استسلم لما سماه ايسن : « بمطالب المثل الأعلى » . ويترك تولستوى لدينا الانطباع بأنه كان لا يشعر بالطمأنينة والتوازن الا من خلال النشاط الجسمانى ، والانطلاق الوحشى لطاقته الحسية . فعندما يجهد جسمه يتسنى له اخمد لهيب الجدل المحتدم داخل عقله ، ولو الى حين .

ويذكر ايزيا برلين (*) عن تولستوى :

« تكمن عبقريته فى ادراك احدى الخاصيات المميزة . انها الخاصية الفردية التى يكاد يتعذر التعبير عنها ، والتى بفضلها تسنى له جعل الموضوع المعطى مختلفا ومتفردا عن باقى الموضوعات . ومع هذا فقد كان يتطلع الى الاهتداء الى مبدأ تفسيرى كلى يساعده على ادراك أوجه الشبه أو الأصل المشترك أو الغاية الوحيدة أو الوحدة الكامنة فى التنوع الظاهرى فى الفئات والمتنثرات التى يتألف منها العالم »

فادراك المتميز والمتكامل هو العلاقة المميزة لبراعته الفنية وقدرته التشخيصية التى لا تبارى ، ففي رواياته يظهر كل جزء من مكونات العالم محدد المعالم والملامح ويقف صامدا كاشفا عن تفرد ، على أن تولستوى كان فى ذات الوقت أسير التعطش لفهم كل شيء حتى نهايته ، والكشف عن مخطط الله ، وتبريره . وكان هذا التعطش هو الذى ساقه الى بذل الجهد فى المجادلة والشرح والتحليل .

وفى بعض لحظات نادرة من التجربة الحسية أو تأمل مباحث الطبيعة استطاع أحداث تناغم بين نواذعه المتقاتلة ، ولكن فى نهاية المطاف ، أدى استقطاب عبقريته الى حدوث اجهاد يفوق طاقة البشر . اذ كان يبحر فى ظلمات بحور العقل للكشف عن الرؤيا النهائية التى توفق بين جميع عناصر الصراع . واختيرت أرصفة السكك الحديدية ثلاث مرات فى آنا كاريننا كمشهد للأحداث الخطيرة أو المهمة . وكان الاختيار كان ينبىء بما سيحدث مستقبلا . اذ انتهت حياة تولستوى فى أستابوفو ، كأنها تحاكى فنه .

(*) Isslah Berlin . فى كتاب . The Hedgehog and the Fox .

ان هذا التطابق بين الواقع المتخيل وواقع التجربة يرمز الى النمط الدوار لتطور تولستوى ، ولتكرار عدد قليل من الموثيفات والأفعال الرامزة ، ولاحظ مارسيل بروسست (*) :

« على الرغم من كل شيء فالظاهر أن تولستوى كان يكرر نفسه في خلائقه الفنية التي تبدو ظاهريا غير قابلة للاستنفاد . اذ كان لديه تحت امرته من الناحية الظاهرية أفكار قليلة تتخفى وتتجدد ، ولكنها تبقى دائما متماثلة » .

ويرجع ذلك الى أن مطلب الوحدة للكشف عن المعنى الشامل يكمن وراء فن تولستوى حتى عندما يشتد افتتان مدركاته الحسية بالتنوع الذى لا حد له للحياة .

واتضح الموثيفات الأساسية من البداية . ففي يناير ١٨٤٧ ، وكان فى التاسعة عشرة فحسب كتب تولستوى قواعد للسلوك كانت تنبئ بصفة بينة (*) بالمبادئ الناضجة لمسيحية تولستوى . وفى الشهر نفسه ، بدأ كتابة يومياته التى عرضت شهادة حياة كاملة للحوار بين روح شديدة المراس وجسد متمرد . وخلال هذا الشتاء أيضا ، حاول رفع مستوى الفلاحين فى ضيعته . ففي ١٨٤٩ ، أنشأ فى هذه الضيعة مدرسة لتعليم أولاد الفلاحين ، وأجرى تجارب لتطبيق النظريات التربوية التى تشابهت هى والتجارب التى شغلته عندما تقدم فى السن ، وفى مايو ١٨٥١ ، سجل فى مذكراته أن حياة الطبقة الراقية فى موسكو تدفعه الى التقزز . وقرأنا فى هذه المذكرات أنه كان يشعر بالقلق والضيق « من حالة صراع داخلى مستمر » . وفى سبتمبر من العام التالى بدأ تولستوى كتابة صورة باكورة من كتابه « صباح أحد الملوك من الأعيان » ولا شيء أوضح فى دلالاته على وحدة محاولاته من حقيقة اطلاق نفس الاسم على البطل الذى سيطلقه فيما بعد على بطل رواية البعث . فالأمير نخليودوف يقف فى مستهل الحياة الأدبية لتولستوى كما يقف عند نهايتها . ونراه فى كلا الموقفين فى حالة ضيق من المآزق الدينية والأخلاقية المتماثلة .

وفى مارس ١٨٥٥ وضع تولستوى الفكرة التى ستهيمن عليه حتى ساعة رحيله من الدنيا ، وعبر عنها على نحو صريح ، فلقد تصور « احدى الأفكار الهائلة » ، التى اتخذها كركيزة لدين جديد يناظر الحالة الراهنة للبشرية ، « يعنى دين المسيح بعد تطهيره من اللوجما والروحانيات ، والذى يعد بتحقيق النعيم على الأرض وليس فى المستقبل » وهذا هو مبدأ

عقيدة (كريدو) تولستوى • ولا تزيد الأعمال التي ألفها ونشرها بعد ١٨٨٠ عن مجرد صور منقحة لها •

وحتى قبل أن يبدع تولستوى رواياته العظمى فإنه فكر في رفض الفنون الجميلة (*) والأدب الرفيع رفضا باتا ، ففي نوفمبر ١٨٦٥ ، أعلن اشمئزازه العميق من « الحياة الأدبية » ومن الوسط الاجتماعي الذي سحب ازدهارها • وفي ذات الشهر ، كتب وصية في صورة رسالة لغاليرا أرسنييفا (التي اعتبرها خطيبته) بدت قريبة الشبه بالوصايا المأسوية ، ولكنها تمثل القمة التي بلغها تولستوى ، وتضمنت ما يأتي : « لا تياس من بلوغ الكمال » •

ووضع أساس برنامج الناضج. في الإصلاح الديني والأخلاقي في الحقبة الواقعة بين مارس ١٨٥٧ ونهاية ١٨٦١ ، ففي ٦ أبريل ١٨٥٧ (ظهر الأسلوب الجديد في باريس) وشهد تولستوى عملية لتنفيذ الاعدام هناك ، وغادر المدينة وهو يشعر بالغضب • اذ شعر بأن احترامه للحياة قد تعرض لاهانة قاسية ، واستخلص من هذه الواقعة « أفضلية الفوضى كمثل أعلى » ، وكتب الى الناقد الروسي بوتكين :

« رأيت الكثير من المشاهد الفظيعة المثيرة للاشمئناط في الحرب ، وأيضا في القوقاز • ولكن لو أنهم مزقوا أحد الرجال اربا أمام عيني ، ما كانت الصدمة ستبدو لي في نفس فظاعة مشاهدتي لهذه الآلة الأنيقة الباردة التي استعملت لتنفيذ حكم الاعدام في شاب سليم الجسم في عملية لم تستغرق أكثر من ثوان معدودة • ولقد صممت على اتخاذ القرار الآتي : فمن الآن فصاعدا لن أكتفي بعدم الاشتراك في أى اجراء من هذا القبيل ، ولكنني لن أعمل في ظل أى شكل من أشكال الحكومات أيا كان نوعها في أى ظرف من الظروف » •

وفي أكتوبر ١٨٥٩ ، أخطر تولستوى شيشيرين الناشئ المشهور والمصلح بأنه تخلى نهائيا عن الاشتغال بالأدب • وبدأ موت أخيه في السنة التالية كأنه تأكيد لما استقر عليه رآيه • وفي ١٨٦١ ، تشاجر شجارا عنيفا هو وتورجينييف بعد أن تصوره كأحد أنصار الفن البحت والديوى ، وانغمس في دراسة منهجية لمسائل التربية والتعليم •

وفي كتاب الاعترافات ، عرفنا الروائي أن منظر الجيلوتين ووفاة شقيقه نيقولاس تولستوى كانا الدافعين الحاسمين وراء استيقاظ مشاعره الدينية • ومن المثير للاهتمام أن نتذكر أن تجربتين متماثلتين على وجه

الدقة (الحسك بالاعتماد العلنى ووفاء شقيق له) كان لهما دور مماثل « فى هداية دوستوفسكى الى الصراط المستقيم » وتذكرنا الفقرة التى جاءت فى الاعتراف بما رواه الأمير مويشكن (فى رواية الأبله) عن كيف رأى أحد المجرمين يساق للموت أمام الجماهير المشدوهة فى ليون بفرنسا . وعرض تولستوى أزمته الداخلية من خلال صورة تقليدية ، وان كانت من الصور التى عكست ذكرياته عن القوقاز أو قراءته لدانتى « فى بحثى عن اجابات لأسئلة الحياة ، اكتشفت مشاعر الانسان عندما يضل فى غابة » . غير أنه عوضا عن دخول الجحيم ، أو اتجاهه على الفور للاهوت ، فانه شرع فى جمع الملاحظات « عن كتاب يدور حول أحداث ١٨٠٥ » . وهذا الكتاب هو ما أصبح يسمى « الحرب والسلام » .

وهكذا باستطاعتنا القول بأن روايات تولستوى قد استندت على أساس من الركائز الأخلاقية والدينية ، بعضها على أقل تقدير كان معاديا للأدب . أما مظاهر الصرامة والتشكف التى نقرنها بتولستوى فى مرحلته الأخيرة ، يعنى التى كانت مصحوبة بالتخلي عن الفنون والأدب الرفيع ، وبالاقتناع بأن الفن يقتصر الى الجدية الأخلاقية ، وبالتشكك فى الجمال ، فكانت من الخصائص المميزة لنظرته قبل تأليف أعماله الرئيسية بأمد طويل . وفى « الحرب والسلام » و « أنا كاريننا » تمكنت مخيلة متحررة على نحو غير كامل من التغلب على الشكوك المجهدة المتعلقة بقيمة الفن . وبينما كان تولستوى يتابع أبحاثه فى هدف الحياة الانسانية وغايتها الأصلية ، استطاعت هذه الشكوك تجميع قواها . ولقد قال ماكسيم جوركى : « كانت الفكرة الكامنة وراء الآخرين تحز فى صدره وعلى نحو واضح للعيان فى كثير من الأحيان » . وتوهجت هذه الفكرة فى بريق غير محتمل كاد يقضى على بناء الرواية .

لقد كانت المأساة غريبة الأطوار التى تعرض لها تولستوى هى كونه قد اعتبر عبقريته الشعرية ضربا من الفساد ، ودليلا على ارتكابه للخيانة . وبفضل ما اتسمت به « الحرب والسلام » و « أنا كاريننا » من شمول وحيوية ، فانهما استطاعتا - علاوة على ذلك - تفجير صورة للواقع صمم فيها تولستوى على اكتشاف معنى أوجد وتماسك أكمل . ولقد وضعت هاتان الآيتان بحثه اليأس عن حجر الفلاسفة فى موقف متعارض مع الفوضى المصاحبة للجمال . ورآه ماكسيم جوركى كأحد العلماء السحرة فى الكيمياء القديمة (الخيمياء) الذين مسهم شيء من الخجل والتوتر :

« لقد بدا لى الساحر العجوز غريبا عن الجميع وكمسافر أوحده يشق طريقه فى قفار الفكر بحثا عن الحقيقة التى تضم كل شيء والتى لم ينبجج أحد فى الاهتداء إليها » .

لا يخفى أن عبور القفار بدأ قبل عشرين سنة من بدء تولستوى الحياة بصفة تامة في دنيا الخيال . ولكن هل بمقدورنا القول بأن « الحرب والسلام » « وأنا كاريننا » تمكسان بالفعل حالة الكرب الميتافيزيقي التي مر بها تولستوى . ألا تعدان ممثلتين تمثيلا كاملا للمنظور الدنيوى السائد في عالم الرواية في القرن التاسع عشر .

ان كل من يعرف الحياة الشخصية لتولستوى وأحوال عقله سيستعر بالمتضمنات الأشكالية والمذهبية الكامنة في كل شيء كتبه ، ولعله سيعالى في هذه المساعر . وإذا أدركناها في سياقها الشامل ، فستبدو لنا الروايات والحكايات قد لعبت دور المجازات الشعرية والأساطير الاستكشافية في ديالكتيك يتصف بالضرورة بطابعه الأخلاقي والديني . وهناك أطوار للرؤى في هذه الرحلة الطويلة . بيد أننا إذا طرحنا رواية البحث جانباً ، فسنرى أن الموضوعات الدينية والأفعال ذات الطابع الديني تحتل حيزاً صغيراً في عالم الرواية عند تولستوى . إذ تعد كل من الحرب والسلام وأنا كاريننا صورتين للعالم التجريبي وبيانا مرتباً ترتيباً زمنياً لما يجري من أحداث ولما يملكون به من تجارب عبر الأيام .

ولو اكتفيناه حتى بنظرة خاطفة الى دوستويفسكى ، فسنكتشف روحاً مباينة . ففي رواياته ، الصور والمواقف وأسماء الشخص وعاتاتهم في الكلام ، والألفاظ المستعملة في الإشارة الى الأحداث وخصائص الأفعال تسودها الروح الدينية الدرامية . فلقد صور دوستويفسكى الآدميين في حالات أزمت الإيمان أو الإنكار . وغالباً ما يكشف الشخص من خلال الإنكار على نحو قوى مدى تهجمهم على الإله : « إن كل من يحاول بحث الجانب الديني في أعمال دوستويفسكى سرعان ما يدرك أنه اختار موضوعاً له ما لا يقل عن عالم دوستويفسكى في شموله » (٧) . ومن غير المقصور الإفصاح عن نفس هذا الرأي في حالة تولستوى . فلربما قرأنا روايته الحرب والسلام وأنا كاريننا ولا ندرك اتجاهيهما الفلسفي والديني إلا بطريقة مبهمة .

وبدا للأغلبية العظمى من النقاد الجانب الأبرز لفن تولستوى هو ما يتميز به من حيوية مثيرة وما عنده من تصوير دقيق محقق للحياة العسكرية والاجتماعية والريفية . ونظر مارسيل بروست الى تولستوى على أنه « إله رزين إذا استبعدنا جانباً المواضيع التي كشف فيها عن عجزه » . ورأى توماس مان فيه نفس ما رآه في جوته أى إنساناً محظوظاً من الطبيعة وأحد الأولمبيين الذين نعموا بكمال الصحة ، وتوافرت لهم جميع سبل الحياة . واستشهد بالملحمة التولستوية وما فيها من حسيات

قوية ، واستمتع على طريقة الهيلينيين بالتلاعب بالنور والرياح . وكما رأينا فقد استخلص النقاد الروس الذين يتبعون اتجاهها دينيا رأيا أبعد تطرفا . فمثلا صرح ميرشكوفسكى بأن تولستوى كانت لديه « روح وثنية . بفطرتها » . وذكر برديف « أن تولستوى استمر طيلة حياته يبحث عن الله على طريقة الوثنيين » .

فهل علينا بعد كل ذلك أن نفترض دقة الصورة التقليدية عن تولستوى ؟ وهل هناك انقطاع حاسم (بين ١٨٧٤ و ١٨٧٨ - فيما يحتمل) بين تولستوى الوثنى الذى أبدع الحرب والسلام وبين المسيحي الزاهد الذى ألف البعث والسنوات الأخيرة ؟ لا اعتقد ذلك . اذ تترك سيرة تولستوى والسجل الذى تركه لنا عن حياته الروحية الانطباع بوجود وحدة كامنة فى حياته . واذا صح افتراضنا بأن « الحرب والسلام » وأنا كاريننا كانتا أقرب الى هوميروس منهما الى فلوير ، فلا عجب بعد ذلك اذا نسبت فكرة الوثنية اليه . وفى الحق لقد أصبحت هذه الصفة ركنا حيويا من الميتافيزيقا التى يحيلنا اليها التماثل بين هوميروس وتولستوى . فثمة عناصر وثنية فى مسيحية تولستوى ، وبخاصة فى تصوره للاله . واذا جازت المقارنة بين الالياذة والحرب والسلام بناء على أسس شكلية (ولقد رأينا أن ذلك كذلك) فى هذه الحالة لن نستغرب المقارنة بين الجوانب الأسطورية. المهيمنة أيضا . واذا حرصنا فى انتباهنا على جانب التجارب وعدم الالتزام بفكرة مسبقة عن موقفه ، فسيكون فى استطاعتنا - كما اعتقد - ادراك عدم وجود تعارض جذرى بين النزعة الوثنية عند تولستوى ومسيحية تولستوى ، ولكنهما تمثلان حالتين متعاقبتين ومتفاعلتين فى دراما عقلية مفردة واحدة . اذ كانت الحرب والسلام وأنا كاريننا والحكايات التى نشرت فى السنوات الباكراة والوسطى - والتى رغم اعتمادها فى التأثير على الجانب الحسى - الا أنها رغم ذلك قامت بدور ريادى وممهده للاهوت تولستوى . فلقد ولدت صورة العالم التى سيسمى هذا الاهوت لتفسيرها ، وعلى عكس ذلك ، فان عقائد تولستوى فى مرحلته الأخيرة قد أثبتت حماقة المقدمات التى طرحت فى كتابات مرحلته الذهبية .

واذا تمعنا فى التحول من الفكر المجرد الى التجسيم الفنى ، ومن الأشكال الشعرية الى الأساطير الجديدة ، فاننا سنجنح الى المغالاة فى التبسيط . وسنرى خطوطا مستقيمة وعواقب مباشرة ، بينما ما هناك حقا هو منحنيات من الأرابيسك ، وهذا يفسر قيمة شهادة ماكسيم جوركى الذى كان من خبراء الشكل . اذ قال عن تولستوى :

« لا أحد تماثل معه فى التعقيد والتناقض ، والعظمة فى كل ناحية .

نعم في كل ناحية • انه عظيم الى درجة مثيرة للدهشة ، ويتمتع بسعة أفق يصعب التعبير عنها بالكلمات • فلقه احتوت جعبته على الكثير مما دفعني الى الرغبة في الصباح بصوت عال : « انظروا ! ياله من شخص رائع ، ومع هذا فانه يعيش على سطح الأرض ! » •

وليس من شك أنه كان ذا طبيعة متناقضة ، ولكنه كان يمثل على نحو غريب وحدة واحدة تتركز حول مآزق من المآزق القسدية ، فالله خلاق وصاحب شاعرية خلقت قمة الاساطير • ولكن الفنان الفاني خلاق أيضا • فما هي اذن العلاقة بين الاثنين ؟

٣

لا أنوى محاولة تقديم خلاصة منهجية للاهوت تولستوى ، لأن تعاليمه مشروحة في مباحث متخصصة رائعة • وكان تولستوى من المجادلين أصحاب النشرات ممن يؤمنون بمزايا الوضوح والتكرار ، وأيضا من أساتذة فن تبسيط الافكار المعقدة وتقديمها في حكايات تصويرية ، ونادرا ما اتصفت أوليات معانيه بالغموض • ولعل لينين وجورج برنارد شو قد تعلموا منه قدرا من فنون الحدة والعنف • وسيقتصر كلامي على جوانب من ميثاقها تولستوى بالمقدور الربط بينها على نحو آمن وبين بويتيقا الرواية عند تولستوى *

ومما سبق ذكره بوسعنا أن نستخلص وجود رؤيا شاملة كامنة في كل عمل فني متكامل • اذ تعرض حتى القصيدة الغنائية القصيرة في صورة محددة مجالين من الواقع أو الحقيقة : أولا - القصيدة ذاتها ، ثانيا ما يكمن وراءها (فالفازة على سبيل المثال محددة بنطاقين من الفضاء) أما في أكثرية الأمثلة فليس بمقدورنا التوثيق الكامل للاستمرارية بين الأسطورة وتجسييمها الاستطائقي • فنحن نخمن أو نقرأ بين السطور (وكأننا نتصور القصيدة شاشة وليست عدسة ، كما يتوجب أن تكون) أو نستنتج من باب الاحتمال مما نعرفه من سيرة الكاتب والجو الفكري في عصره • بيد أنه كثيرا ما تخيب هذه التكهانات ظننا • فمثلا ربما أوحى لنا فحولة فن شكسبير وثبات نظريته التنويرية ورحابتها ، وما القاء من ضوء على المبادئ الأساسية لأحوال الانسان ، ربما أوحى لنا بأنه قد جاء بفلسفة محددة المعالم ، تجعله واحدا من أعمق الثقافات • فمن بين كل ما طرح في الأدب من نقد للحياة تترك خواطر شكسبير انطبعا لدينا بأنها الأكثر شمولاً وقدرة على التنبؤ ، غير أننا اذا حاولنا جمع استبصارات

شكسبير فى نسق فكرى ، واذا سعيينا لفصل البرنامج الميتافيزيقي عن الحركة الدائبة للمادة الدرامية ، فاننا سنهتدى الى كتيب من الأبيات الشهيرة التى لا تتصف بما هو أكثر من كمال التعبير . وسأقت عالمية خواطر شكسبير الرومانتيكين الى جعله مماثلا لهاملت ، وفى الوقت الحاضر ثمة ميل الى تصور دور الدوق فى مسرحية دقة بدقة ودور برومسيرو فى العاصفة على أنهما يمثلان الفلسفة الشخصية للشاعر بعد بثها من خلال هاتين الشخصيتين ، وأنهما قدما الأساس البنيوي للحجة المؤازرة لعمله الفنى . وهكذا رأينا فيرجوسن يتخيل شكسبير متخفيا وراء قناع دوق فيينا « وأنها قد ألفت ضوئا من جملة جوانب على معتقداته الكبرى » (٨) ولكن كيف يمكننا القول بأن شكسبير لم يقتصر أيضا دور دوق أنجيلو فى « دقة بدقة » ؟ ولاحظ جوته فى مبحث قصير كتب خلال صيف ١٨١٣ : « ان رجلا اتصف بفطرته بالتقوى مثل شكسبير توافرت له الحرية التى تساعد على عرض مشاعره الدينية فى صورة دينية ، دون اشارة الى أى دين بالذات » ولكن هذا الرأى أيضا لا يزيد عن كونه تخميننا ، وهناك علماء يعتقدون أن مفتاح تفسير شكسبير للحياة ، ومعرفة العقائد التى آمن بها لا يرجع الى سعة أفقه الفكرى ، وانما يرجع الى اعتناقه - سرا - للمذهب الكاثوليكي .

ومن ناحية أخرى ، هناك كتاب القرابة بين فلسفتهم الخاصة والأداء الأدبي واضحة ، وبالأستطاعة اثباتها بالرجوع الى النصوص الفعلية ، ومن بين هذا النفر يمكن احتساب دانتى ووليم بليك وتولستوى . فبمقدورنا اذا استعنا برسائل تولستوى ومسوداته ويومياته تتبع اتجاهاته الفكرية ابتداء من ومضات من الوعى الى الصرح النهائى للمذهب . وأحيانا يتسنى لنا تتبعه بوضوح من خلال سياق الروايات . فلم يجر أى تحوير فى جميع المواضيع فى عناصر التجربة حتى تتواءم هى وزوج العمل الفنى ، ففي رواية البعث ، بل وفى رواية الحزب والسلام طرحت النواحي الأخلاقية وبعض المتناثرات النظرية ، التى بدت أشبه بجلاميد نيزكية فى المشهد المتخيل ، وبعبارة أخرى ، فقد غزا المبحث العقيدة ، وفى المقابل نلاحظ فى آنا كاريننا التوافق كاملا ، فقد بسطت الأفكار التطهيرية من خلال ادراك الروح المأسوية ، الى حالة الهداية التى تحققت فى نهاية المطاف بدقة توافقت هى وحركة القص فى الرواية .

ويضم لاهوت تولستوى أربع أفكار رئيسية : ١ - الموت .
٢ - مملكة الله . ٣ - شخصية المسيح ٤ - لقاء الروائى بذاته وبربه

Measure for Measure : Francis Fergusson
(The Human Measure in Dramatic Literature)

(٨)

نيويورك ١٩٥٧ .

جل جلاله • وليس من الميسور دائما تحديد الحكم الأخير لتولستوى في هذه الأمور • فلقد تعدلت معتقداته نوعا بين ١٨٨٤ و ١٨٨٩ • وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه كان يكيف معانيه على أنحاء شتى بحيث تتناسب مع الإدراك الفكري لمختلف جماهيره ، ومن هنا جاء شعور برديف بأن لاهوت تولستوى كثيرا ما تواءم ومستوى البسطاء ، ولكن في القاعدة الأساسية التي طرحها في بعض كتبه (*) وفي المذكرات ، وبخاصة في الحقبة الواقعة بين ١٨٩٥ و ١٨٩٩ ، فإنه طرح ميتافزيقا وطيدة راسخة • فلقد تضمنت عناصر تأثر بها ماكسيم جوركي مما دعاه إلى القول عن تولستوى : « بالتأكيد ان لديه بعض أفكار يخشى بأسها » •

وتماثل هو والمصور جويا والشاعر ولكه • فقد كانت فكرة الموت تطارده ، واشتدت هذه المطاردة عنفا بمرور السنين ، ففي حالته ، والأمثلة في حالة الشاعر ييتس ، ارتفعت درجة حرارة الحياة ، واستفحلت أوصافها في مرحلة الشيخوخة • واتسمت تجربة تولستوى في الحياة الدنيوية والحياة الفكرية بمستوى فائق البطولة مما دفع كيانه برمته إلى التمرد في مواجهة مفارقة الفناء • ولا ترجع مصادر قلقه في المقام الأول إلى خوفه على جسمه (إذ كان جنديا وصيادا عظيم الجرأة) ولكنه عانى من الشعور باليأس من المسائل الذهنية ومن الظنون التي كانت تنتابه عن تعرض حياة البشر من خلال المرض أو العنف « أو افتراس الزمان للانطفاء الذي لا علاج له ، وللاختفاء شبيها فشيئا في الكفن الأسود » الذي حدثنا عنه ايفان اليتش في آخر لحظات توجعه •

وهناك تعارض على طول الخط بينه وبين دوستويفسكي ، الذي اعترف بأنه « سوف يظل مع المسيح حتى اذا أثبت أحد أن المسيح خارج عالم الحقيقة » ، بينما صرح تولستوى « بأنه يحب الحقيقة أكثر من حبه لأي شيء آخر في العالم » • وأرغمته دقته على الاعتراف بعدم وجود برهان قاطع لاثبات خلود الروح والاستمرار أي شكل من أشكال الوعي • فعندما ماتت آنا كاريننا تحت عجلات القطار ، انتقل كيانه بلا رجعة إلى عالم الظلمات ، وتماثل تولستوى هو وليفن الذي كثيرا ما عكس صورة الروائي ، في شعوره بالانزعاج إلى حد كاد يقضى عليه من جراء احساسه بالعبث الظاهري للوجود الانساني • ففي يومياته راودته أحيانا فكرة الانتحار :

« لقد أقدم على هذه الفكرة قلة من أرباب القوة الفذة والحياة المتوافقة • فبعد أن فهموا حق النكتة التي تعرضوا لها ، وأدركوا أن موتهم

(*) مثل الاعترافات - اعتقاداتي - والعقيدة في إيجاز - عن الحياة - التعاليم المسيحية •

أفضل من بقائهم أحياء ، وأن الحل الأفضل هو عدم الاستمرار في الوجود ، فانهم تصرفوا تبعاً لذلك ، وأنهم هذه النكتة الحمقاء على الفور ، ما دامت السبل التي تساعد على تحقيق ذلك ميسورة : كوضع جبل حول العنق أو الفرق في المياه ، أو طعن القلب بخنجر »

وبزغت من خلال هذا الخاطر اليائس أسطورة ملطفة ، فبعد أن اكتشف تولستوى « أن الله هو الحياة » « وأن معرفة الله ومعرفة الحياة يعنيان ذات الشيء » ، فانه نزع إلى انكار حقيقة الموت ، وكتب في مذكراته (ديسمبر ١٨٩٥) : « لم يولد الإنسان قط ، ومن ثم فانه لن يموت أبداً وسيستمر كائناً » . وحتى عندما أبدى استعداداً للاعتراف بتجربة الموت ، وبإمكان تعريفها ، فانه رأى في هذه التجربة مظهراً لقدسية الحياة ، وكتب إلى الكونتيسة تولستوى في مايو ١٨٩٨ واصفاً نزعة قام بها في إحدى الغابات المزهرة في بواكير الصيف :

« لقد فكرت ، كما أفعل دوماً في الموت . وبدأ واضحاً لي بأنه بعد الموت سيستمر كل شيء على أفضل حال ، كما هو الآن ، وإن كان ذلك سيتحقق على نحو آخر ، وأدركت لماذا شبه اليهود الجنة بالروضة » . وفي الشهر التالي ، وما يتخلل هذه الفترة من بهاء ، ومستعينا بمفردات من عالم المسرح على غير عادته ، سجل تولستوى إحدى خواطره وأروعها :

« الموت معبر (بكسر الميم) من أحد أنواع الوعي إلى نوع آخر ، ومن إحدى صور العالم لصورة أخرى ، وكأنك تنتقل من مشهد إلى مشهد آخر . وفي لحظة العبور هذه ، يتضح جلياً ، أو يشعر المرء على أقل تقدير بالواقع في أشد حالاته تركيزاً وفاعلية » .

ولست أزعج أن هذا الاعتقاد بنكهته الشرقية المهدئة التي تحض على السكينة قد أزال تماماً شعور تولستوى بالضيق ، ولكننا إذا نظرنا إليه ميتافزيقياً سنرى أن انكار وجود الزمان والفجوة الغليظة بين سرعة التحول والموت بمقدوره القاء ضوء على سر الخلق الشعري :

وأدرك تولستوى فيما يجرى في عالم الرواية تماثلاً مع دور الإله . ففي البداية كانت « الكلمة » في حالة الإله والشاعر على السواء ، فلقد بعثت شخص « الحرب والسلام » و « أنا كاريننا » من وعي تولستوى ، وكانت هذه الشخصيات مسلحة أكمل تسليح بالحياة وحاملة في أحشائها بذور الخلود . نعم فقد ماتت أنا كاريننا في الرواية المسماة باسمها ، بيد أننا في كل مرة نقرأ فيها الكتاب نراها تبعث ثانية ، وحتى بعد أن نفرغ من القراءة فإننا نشعر بها وهي تحيا حياة أخرى في ذاكرتنا .

ففى كل شخصية أدبية ، يوجد شيء ما من « عصفور النار » الذى لا يموت . ونحن من خلال حياة شخصه وبعدها ، وفى اندفاعها قدما ، نلمح وجود تولستوى وبدايات ولوجه الى عالم الأبدية ، ومن ثم فاذا شعرنا بالدهشة لما فى مبتكراته من حيوية ، ولعدم وجود نهاية شكلية لرواياته ، علينا أن نراعى أنه كان مصمما على التسيد على الموت . وبعد أن شجب أعماله الأدبية بفترة طويلة ، فانه استمر متمسكا بالاعتقاد الخفى بأن أعماله كانت تحديا للفناء ، واعترف فى مذكراته فى أكتوبر ١٩٠٩ بأنه « ربما رغب العودة لكتابة الأدب » واستمر حتى النهاية يضع مخططات للروايات والحكايات والدرامات ، وكأنها تعاوينه لاطالة العمر !

وبزغ تصور تولستوى لملكة الله بطريقة مباشرة من محاولات العنيدة لاصطياد الروح المنجذبة نحو الموت ، واستبقائها الى الأبد فى نطاق حدود العالم الملموس . ورفض باصرار ما يقال من أن « الملكة » تقع فى مكان آخر ، وأنها تقترب منها اذا تسامينا على الحياة ذاتها . ويستند الكثير من الفكر الغربى على القسمة الأفلاطونية الى عالم الظل ، أى عالم الحسيات الفانية وعالم المثل « الحق » التى لا تتغير والنور المطلق ، وانغرس فى نظرياتنا الفنية الاعتقاد بأن الفن يكشف لنا اعتمادا على المجاز والتشبيهات كقوله ان عالمنا لا يزيد عن صورة مجزأة من العالم الحق أو صورة فاسدة منه ، وبعد صعود دانتى الى عالم النور محاكاة يحتمل أن تكون أعظم ما اهتمدنا اليه من حيث التماسك والخدمة للعقل الغربى فى جملته ، يعنى الارتقاء من العابر الى الحقيقى عن طريق الفلسفة أو العلم ، أو الحالات الاشرقية المبالغية التى تنزود بها من الشعر والنعمة الالهية .

وتحتوى « الرواية » عند تولستوى على وعى مزدوج ، وان كان حدا المجازات الأساسية من هذا العالم . وعندما يوضع الحدان بجوار بعضهما البعض ، فان هذا لن يكون على أساس تمثيل أحدهما لحياتنا الدنيوية ، وتمثيل الحد الآخر للعالم المتسامى الأكثر حقيقة ، الذى سنتعرف اليه فى الآخرة بعد الموت . ولكن المقصود بالحد الأول عند تولستوى هو الحياة الخيرة وبالحد الآخر الحياة المزدولة . وكلاهما هنا على الأرض فى تيار الزمان المادى ، ففن تولستوى معارض للأفلاطونية ، ويمجد الطابع الحق الكامل للعالم ، ويكرر ولا يمل التكرار بأن مملكة الله يجب أن تشاد هنا والآن على هذه الأرض وفى هذه الحياة الحققة الوحيدة التى تتوافق معنا . ويكمن وراء هذا الاقتناع برنامج المصلح العبلى الذى صمم على انشاء أورشليم جديدة وأيضا برنامج أحد الأدباء المؤمنين - فى صمت - ممن تغذيه مخيلاتهم بلا توقف . ولم يكن الشاعر الذى أبدع الحرب والسلام

وآنا كاريننا مستعدا لاعتبار هذه المبدعات بأكثر من « زبد أو رغاوى
تتلاعب بأطراف نماذج الأشياء » .

ولم يشعر تولستوى بالملل أو الكلال من كثرة ترديد الدرس الذى
لا يؤمن بوجود عالم آخر ، ويرى وجوب اضطلاع الفانين بإنشاء مملكة الله
على هذه الأرض ، ومائل بين صوت المسيح و « الوعي العقلانى برمته
لل بشرية » ، ورد موعظة الجبل الى خمس قواعد أساسية للسلوك :

« بالمقدود تحقيق تعاليم المسيح كما ذكرت فى الوصايا الخمس ،
وانشاء مملكة الله ، وتعنى مملكة الله على الأرض توفير السلام للجميع
البشر . ويتلخص كل ما جاء فى تعاليم المسيح فى تحقيق مملكة الله ،
يعنى منح الانسان السلام » .

فما هو جوهر الرسالة الدينية للمسيح ، لقد علم البشر : « علم
ارتكاب الحماقات » . وانعكس كل ما نادى به تولستوى من تجريبية
وحشية ونفاد صبر أرستقراطى فى هذه الاجابة الفذة ، أما مسيح
« دوستوفسكى » فكان على عكس ذلك . انه يعلم الناس ارتكاب أبشع
الحماقات ، لأن ما يبدو حكمة فى نظر الله قد يبدو حماقة فى أعين العالم .

فليس لتولستوى أى تعامل مع « الكنيسة الميتة » التى تقبل الجرائم
والحماقات ، ولا مع انسانيات الحياة الأرضية توقعا للحصول على نصيبها
من العدالة فى العالم الآخر . وبدت له « ثيوديقا » المثوبة والاعتقاد بأن
المعذبين والمعدمين سيجلسون على يمين « الأب » فى المملكة الأخرى غشا.
وتدليسا وخرافة فظة ، قصيد بها الحفاظ على النظام الاجتماعى القائم .
فلا بد من تحقيق العدالة « هنا » و « الآن » ، ونصت الترجمة التولستوية
للوصية الثانية على قيام القيامة الألفية على الأرض ، وفيها سينتبه البشر
الى ما عليه الأخلاقيات العقلانية . ألم يذكر فى الكتاب المقدس (انجيل
يوحنا) بأن رسالة الله هى حث البشر على الايمان بالحياة التى منحها
لهم ؟ ، وشعر تولستوى بتأثير قتامة نظراته بأن الله لن يمنحهم مملكة
أخرى . وما منحنا (بضم الميم) يجب أن يتحقق فيه أكبر قدر مستطاع
من السلامة والكمال .

وأكد تولستوى أن عقيدته مستمدة من جذور راسخة فى الكتاب
المقدس . ولقد أساء المعقبون الأوائل قراءة الكتاب المقدس بتأثير انحرافهم
أو غباء عقولهم . وفى ١٨٥٩ قال بنجامين جويت فيما يتعلق بشكليات
الشروح والتاويلات « بأن الحقيقة الكلية قادرة على شق طريقها بسهولة
وسط عواض الزمان والمكان » . وآمن تولستوى بهذه الفكرة ، وبلغ
فى تأكيته لها أقصى حد مستطاع :

« ان التفسير الشائع للآية ١٧ والآية ١٨ من انجيل متى (واللتين صدمتاى لما فيهما من غموض) قد أقنعتنى بعدم صحة الآيتين . وعندما أعدت قراءتهما ذهلت لما فى معنيهما من بساطة ووضوح تكشف لى على حين غرة » .

ولم يستعج تولستوى ، وأتى بحلول دوجماتيكية : « وأكدت النصوص زعمى مما يجعل من رابع المستحيلات الارتياح فيما قلت » . ولم يكن هذا التجاهل البرم (مع كسر الرء) بالغوامض الفيلولوجية والمذهبية فى الكتاب المقدس مسلكا عارضا ، ولكنه يشير الى أوجه القاربة بين تولستوى وجميع الحركات المتطرفة (الراديكالية) والتي حطمت «المعتقدات التقليدية وهاجمت الكنيسة الرسمية بين القرن الحادى عشر وأواخر القرن السادس عشر باسم عدالة القيامة الألفية وإنشاء مدينة لله على الأرض » . ولقد اندلعت هذه الانتفاضات ، بل وحتى حركة الإصلاح الدينى ذاتها على الرغم من وضوح الكتاب المقدس ، وكونه فى متناول عقل العوام ، اذ لا يعترف « النور الداخلى » بالغاز المتفجيهين فى تفسير النصوص .

وهدف أساطير « العدالة » و « الدولة المثلى » خلال التاريخ الى غايتين . فاما سلمت بعدم معصومية الانسان بفطرته وبشبات مقاييس الاجحاف والعبث فى المسائل الانسانية والافتقار الضرورى لكمال كل آليات السلطة وبالأخطار المترتبة على محاولة انشاء يوتوبيا ثانية ، أو أكدت اتصاف الانسان بالكمال وقدرة العقل والارادة على التغلب على ما فى النظام الاجتماعى من تفاوت ، ووجوب انشاء مدينة الله الآن وعلى الأرض ورات فى التبرير الترانسندتالى لأساليب الله للبشر مجرد أساطير مأكرة قصد بها خلق الغرائز الثورية للمضطهدين . ومن بين أنصار المعسكر الأول أولئك المفكرون السياسيون والحكام الذين نصفهم بالتجريبيين أو الليبراليين وجميع من لا يثقون فى الحلول النهائية ، ومن يرون عدم انفصال الافتقار الى الكمال عن الواقع التاريخى . وباستطاعتنا احتساب من يميلون الى الاعتقاد بأن أى نظام حكم مثالى يفرض على الكثرة من قبل قلة من أرباب العقليات الهوائية والنزعات الانسانية الساخطة من أثر القانون القاتل للانثروبيا (*) سيؤدى الى حالة قميئة من اساءة الحكم . ويتعارض مع هذا الاتجاه الشاك والمستسلم أنصار « جمهورية افلاطون » وأنصار العقيدة : الألفية (**) والرؤيون فى الملكية الخامسة وأتباع أوجست كونت . فهم جميعا أعداء المجتمع المفتوح وغير الكامل . ان هؤلاء



تولستوی



Colstoi's Excommunication

Simane mit ihm! Sein Kreuz ist viel zu groß für unfre Kirche!

صورة كاركاتورية من مكتبات دار محفوظات بيتشان الألمانية تعكس على الخشب المسيحي الذي يدعو له

تولستوي

الارتفاع مطرد ألت من كنيسة لا موضع لها لتعليق بالغ الضخامة!

النفر خاضعون لفكرة متسلطة تسمى الظن بالبشر ولا ترى غير حماقاته وشرويه ، وهم على استعداد لاقتلاع جذور القلاع العريقة للفساد وخوض بحار الدم - ان لزم الأمر (وهذه هي الصورة الدائمة للجماعات الوسيطة التي بالغت في تقييم المحرمات) (*) حتى تظهر للوجود المدينة الجديدة للشمس ، حتى لو تحقق ذلك على حساب انكار الذات في صورة متعصبة .

ويعتد سر مملكة الله محوريا في هذا النزاع . فلو وجدت هذه المملكة بعد أن يتحقق الفناء ، وإذا آمنا بوجود حكم خلاصي آنثذ ، فأننا قد نقبل القول بدوام الشر في هذا العالم ، وسيكون من المقبول الاعتراف بأن حياتنا الحاضرة لا تمثل الكمال والعدالة الشاملة أو انتصار القيم الأخلاقية . وعلى ضوء هذا الرأي ، يصبح الشر ذاته من المستلزمات الضرورية للحرية الانسانية ، ولكن اذا لم توجد « حياة أخرى » ، ولم تزدد مملكة الله عن مجرد فائنازيا من صنع معاناة الانسان . في هذه الحالة ، فإن علينا أن نبذل قصارى جهدنا لتطهير العالم من أوصابه وبناء « أورشليم » بأحجار أرضية . ويتطلب تحقيق ذلك قلب المجتمع القائم ، وبذلك تغدو القسوة والتصلب المتعصب قضائل زمنية في سبيل تحقيق المثل الثوري الأعلى . فقد يضطر التاريخ الى اجتياز هرامجيلون (**) ، أو التعرض لعشرات السنين من الرعب السياسي ، ولكن الدولة ستختفي في نهاية المطاف ويرجع الانسان مرة أخرى الى الجنة الأولى .

انه حلم قديم ، حلمه الرؤيون في العصر الوسيط والمعمدانيون وأبعد الناس تطرفا بين رجال اللاهوت البيورتان . وفي مظهره الحديث فإنه قد لهم أتباع . سان سيمون وأتباع كاييت والفرع الديني من الحركة الفوضوية . وعلى الرغم من أن أنصار الاعتقاد بالقيامة الألفية كثيرا ما أعلنوا تمسكهم بالإنجيل ، وزعموا اتباعهم الرسالة الحقبة للمسيح ، الا أن الكنائس الراسخة قد وصفتهم بقمة الهرطقة . وهل يجوز القول بالحاجة لله لتخليص البشر ومواساتهم لو صح أنهم قادرون على تحقيق العدالة الكاملة والسلام في حياتهم الفانية ؟ أليست فكرة الله ذاتها من مستلزمات معاناة الجسد وتوجعات الروح . ولقد حاول توحاس مونستر (***) حكم مولهاوزن وجعلها صورة لمدينة الله أو

Taborites.

(★)

Armageddon (★★) موقع في فلسطين على الطريق بين مصر وسوريا وجرت فيه جملة معارك . وطبقا لما جاء في انجيل يوحنا ، فإنها لن تشهد بعد أن أعاد النبي سليمان بناءها أية معارك ، بعد انتصار الخير على الشر .

Thomas Muentzer (★) (١٤٣٠ - ١٥٢٥) مصلح بروتستانتي ألماني وزعيم

لا معداني .

مدينة الوحي ، وشسجب لوتر التجربة اعتمادا على بصيرة بعيدة النظر
وصادقة • ووصف بنود الدستور الذى نادى به مونستر « بأنها تهدف
الى اقامة المساواة بين الناس ، واقامة مملكة المسيح على هذه الأرض ،
أى مملكة مادية وهذا مستحيل » (٩) •

ان قدرا كبيرا من الصراع الذى يتعذر حسمه بين لاهوت تولستوى
ولاهوت دوستوفسكى ، أى بين الأمل فى البعث والنبوة المأسوية التى
وردت فى رواية المسبوس مضمرة فى هذا الحكم • اذ تركزت محاولة
تولستوى الرئيسية على جعل المملكة الروحية للمسيح مملكة على هذه
الأرض • وأعلن دوستوفسكى فى رواية المسبوس وفى رواية الاخوة
كارامازوف « استحالة ذلك » ، بل وذكر أن هذه المحاولة قد تنتهى بحالة
سياسية وحشية ، وبتمسير فكرة الله •

وفى عصرنا الحالى ، تفجر هذا الصراع مصحوبا بعنف رؤيوى •
اذ يعد الرايخ الذى سيدوم ألف سنة الذى نادى به الحزب الاشتراكى
الوطنى ، وأيضا المجتمع اللاتبقى الذى سينتهى باختفاء دولة السوفيت
الشيوعية من الصور الأخروية ومن الأهداف الجديدة فى السعى القديم
لتحقيق القيامة الألفية • واكتسبت هذه الأخرويات طابعها الدنيوى من
كونها قد انبعثت من انكار وجود الله • غير أن الرؤيا الكامنة وراء
جميع الحركات المؤمنة بالقيامة الألفية واليوتوبية تنحصر فى احتمالين :
فاما أن يسعى الانسان مضطرا الى خلق الحياة الكريمة « هنا » على
الأرض ، أو يستسلم للمعاناة ويمضى فى سبيله على الأرض فى مرحلة
فوضوية متعسفة غالبا ما يتعذر فهمها بين قطبين من الظلمات • فيتوجب
ادراك مملكة الله كمملكة للانسان • وهذا هو شعار لاهوت اليوتوبيات
الشمولية • أما هل توفى فى قهر خصومها المنشقين أو المنقوصين فالظاهر
أنه لا مفر من توجيه هذا السؤال الى قرننا العليل ؟ والسبيل الآخر لطرح
السؤال هو البحث عن قدم الصورة الأصح للطبيعة البشرية والبيان
الأقدر على التنبؤ التاريخى : تولستوى أم دوستوفسكى ؟

وغنى عن القول ، ان تولستوى قد تخيل وجود مملكة لله على
الأرض ، وان صعب تصور ما جال بخاطره بخصوص هذه المملكة ، اذ كان
تعاقب الرسل الذى طالما أشار اليه مثرا للحيرة :

« فلقد فكر وتحدث عن معنى الحياة باخلاص كل من الرسل
والمفكرين الآتى ذكرهم ابتداء من موسى واسحق وكونفوشيوس واليونانيين

(١) Martin Luther : Ermanhnung zum Frieden auf die zwölf
Artikel (١٥٢٥) •

الأوائل ويودا وسقراط . . حتى باسكال واسبينوزا وفيشته وفويرباخ
وجميع من لم يعرفهم أو يلحظهم أحد ممن لم يقبلوا أى تعاليم على
علاقتها .

وابان المراحل الأبر من أبحاثه الفلسفية ، اعتقد تولستوى يقينا
أن تصوره للحياة الكريمة كان جزءا لا يتجزأ من إيمانه المسيحى ، غير
أنه فيما بعد ازداد فكره تكتما ، ومرت لحظات بدا فيها وكأنه يخشى اتباع
تطلعه الحماسى للعدالة والاصلاح الاجتماعى ، وما سيتمخض منطقيا عن
ذلك ، ففى نهاية المطاف ، عندما أقدم تولستوى على كتابة العبارة الآتية :
« ان الرغبة فى تحقيق خير العالم هى المرادف لما نسميه الله ، فانه اقتراب
اقترابا ملحوظا من الفيلسوف الألمانى المادى فويرباخ أكثر من اقترابه
من باسكال . ولقد وصف لينين تولستوى بأنه « مرآة الثورة الروسية » .
وفى نوفمبر ١٩٠٥ ، بدا وكأن تولستوى قد تبنى بعض نظريات
الماركسية عن الثورة الآتية ، واختفاء الدولة آخر الأمر . . ولكن فى جميع
هذه النقاط ، كانت أفكاره الممزقة وصفاء ذهنه تنساق الى التناقض وحتى
فى الوقت الذى دعا فيه بحدة فائقة لاصدار « نص قابلية البشر لبلوغ
الكمال » والى أساس اليوتوبيا الراديكالية ، فانه لمح الى احتمال حدوث
كارثة ، وهى نفس الفكرة التى تسلمت على هرتسن ودوستويفسكى ولاحظ
فى يومياته (أغسطس ١٨٩٩) :

« حتى اذا حدث ما تنبأ به ماركس ، فان كل ما سيحدث آنئذ هو
اقرار الحكم الاستبدادى . ففى الوقت الحالى المهيمن هو الرأسمالية .
ولكن حينذاك سينتقل الحكم الى المسئولين عن الجماهير العاملة » .

وعندما نتمعن فى الاكدياس المعقدة للأدلة ، فاننا ننتهى الى الانطباع
بأن تولستوى مثله فى ذلك مثل الكثيرين من المؤمنين بالقيامة الآلفية
والرؤييين كانوا أوضح فى دعوتهم الى الحاجة الى الاصلاح واتباع المثل
العليا المستعصية - التى يتوجب النهوض بها - أكثر من وضوحهم فيما
يتعلق بطريقة تحقيق ذلك ، أو بالأطوار التى سيمر بها الاصلاح . وفى
الحالات التى بلغ فيها تحليله قمة الأفهام ، بدا جليا أن « المثل الأعلى
هو الفوضى » أكثر من كونه الحكم الثيولوجى المناسب للزمان . غير أنه
كان مترددا فيما يتعلق بالنقطة الأساسية ولم يتزحزح رأيه فيها قيد أنملة ،
يعنى وجوب تنفيذ التعهد بالتزام ارادة المشيئة الالهية والعدالة فى هذا
العالم اعتمادا على العقل .

لقد ألححت على الجوانب السياسية من ميتافيزيقا تولستوى ، لأنها
قهمت فى صورة درامية جذور الاختلاف بين تولستوى ودوستويفسكى .

وعلاوة على ذلك ، فقد كانت أخرويات تولستوى وثيقة الارتباط بمنظور تولستوى الى الرواية وتقنياتها . فلقد استنكر ما يقال عن أن العمل الفني انعكاس لواقع مجاوز للواقع ، ورأى أن « المباراة » يجب أن تجري « هنا » و « الآن » في نطاق حدود التجربة العقلانية والتاريخية . ويصح هذا الحكم عن كل من تولستوى الفيلسوف وتولستوى الروائي ، فالأرض هي مملكتنا الوحيدة ، وربما تكون سجننا أحيانا ! وفي يومياته (فبراير ١٨٩٦) ذكر إحدى الحكايات المربعة :

« انك اذا ابتعدت عن الأحوال السائدة هنا وقتلت نفسك ، فان الشيء نفسه سيواجهك مرة أخرى هناك ، ومن ثم فليس أمامك طريق آخر تسلكه ، وربما يكون من الخير تأريخ ما صادفه الانسان في هذه الحياة ، بعد انتحاره في حياة سابقة ، وكيف واجه نفس الاحتياجات التي اعترضت سبيله في الحياة الأخرى ، فأدرك أن عليه أن ينجزها » .

بيد أن تولستوى في فترات ابداعه الشعري ، لم ينفذ يديه عما يجري هنا ، ولعله كان يطرب للنواحي الحسية في العالم ، وتنوعها اللامتناهي ، وصلابة الأشياء . ولقد قال برديف عن دوستويفسكى : « لم يوجد أحد أقل منه انشغالا بالعالم التجريبي » . اذ كان منه مستغرقا تماما في الحقائق العميقة للكون الروحي « (٢) » . أما فن تولستوى فكان على النقيض من ذلك ، اذ كان غارقا في حقائق المحسوسات ، فليس هناك نظير لمخيلته وشدة اهتمامها بأحوال الجسد أو شدة استحواء ما سماه لورنس « بأحكام السم » (*) . كان تولستوى يؤلف الرواية مثلما كان يصطاد الذئب ، أو يقطع شجرة البتولا بفأسه مستخدما كامل قوته ، مما جعل مبتكرات الروائيين الآخرين تبدو بالمقارنة مجرد أطياف .

وفي كشاكيل دوستويفسكى لرواية المسوس ، طرح تشذرة من حوار احتوى على تهكم ملحوظ :

« لبيونين : لسنا بعيدين عن مملكة الله »

نيخايف : نعم في شهر يونيو » .

وكان هذا الشهر هو الشهر الأثير بين شهور السنة عند تولستوى ، الذي مجد من خلال فنه ، ومن خلال أساطيره الدينية العالم وماضيه الذهبي وضرورته الثورية . ولم يكن يصدق أن من يقطنون هذا العالم هم مجرد أشباح لا جوهر لهم .

(٢) N. A. Bediaev. نفس المرجع .

وعلى الرغم من حماقات العالم ، وشروعه ، إلا أنه يستجيب للعقل ، الذى يعد الفيصل الأسمى للواقع . وسأل تولستوى أليمر مود (*) : « كيف لا يعرف هؤلاء الأكارم أنه حتى فى مواجهة الموت سيظل حاصل جمع اثنين واثنين هو أربعة ؟ » ، والأكارم المشار إليهم هم القساوسة الأرثوذكس الذين حاولوا استعادة الروايات (تولستوى) الى زعرتهم أو حظيرتهم ، غير أن التحدى كان موجها ربما بطريقة أشد حسا الى الميتافيزيقا اللاعقلانية التى طرحها دوستويفسكى ، فلقد تساءل الروايات فى رسائل من العالم السفلى : « ما الذى أستطيع فعله بقوانين الطبيعة ؟ » أو بعلم الحساب ، فبينما لا تتجاوب فى جميع الأوقات هذه القوانين والمعادلة الحسابية التى تشير الى أن حاصل جمع ٢ ، و ٢ هو ٤ ، مع ما أقبله ؟ ، ان هذا التضاد يحمل الكثير من المخاطر التى تمس نظرية المعرفة ، وتفسير التاريخ وصورة الله ، بل أيضا تصور الرواية . وليس بمقدورنا فصل أية قضية منها عن القضايا الأخرى . هنا ممكن مكانة ومجد الرواية عند تولستوى ودوستويفسكى .

فلم تتوثق الصلة بين عبقرية مخيلة تولستوى وتأملاته الفلسفية فى أى موضع آخر على نحو أفضل مما ظهر فى نظريته الى شخصية عيسى وسر الاله . فنحن نلمس هنا صميم حياته الخلافة ، حيث لا يوجد أى انقسام بين قدرات الكاتب ومعتقدات عالم اللاهوت ومسلك الرجل « فالمسيح » و « الله » موجودان بوفرة فى الأدب الروسى ، وابتداء من الأرواح الميتة لجوجل حتى البعث لتولستوى ، حدثتنا الرواية الروسية عن حضارة انشغل أعظم عقولها وأحدهم بصيرة بالبحث الحماسى عن « المخلص » ، وعاشوا فى حالة هلع من ظهور المسيح الدجال ، هنا أيضا يستطيع تحديد موقف تولستوى بكل دقة اذا باينسا بينه وبين دوستويفسكى .

فلقد لاحظ دوستويفسكى فيما يصح اعتباره آخر ملحوظة كتبها ما يأتى :

« ان يسوع لم ينزل من الصليب لعزوفه عن هداية البشر عن طريق معجزة خارجية تفرض عليهم ، ولكنه فعل ذلك من خلال حرية الاعتقاد » . ورأى تولستوى فى هذا الرفض وهذا القدر الأسمى من التحرر سبب ما ألم بالعقل الانسانى من فوضى وفقدان للبصيرة . اذ عقد المسيح لأقصى حد مهمة القادرين على انشاء مملكته الذين لم يتمكنوا من الموامة بين لفر التزامه للصمت ، وبين الصراط المستقيم للعقل . ولو أن المسيح كشف عن نفسه فى مظهر مسيائى قشيب ربما تعرضت آنئذ معتقدات البشر للكبح ، ولكنها كانت ستتطهر من الشك وتتخلص من غواية

(*) ادب انجليزى اشتهر بترجمته لكتب أساطين الادب الروسى .

الشيطان • وشبه تولستوى سياسة المسيح بسياسة ملك يتجول بين الناس فى زى مهلهل حتى لا يعرفه أحد ويترك مملكته لكى تقع فى براثن الغوضى ، حتى يكسب قلائل من رعاياه القداسة باعتبارهم قد اتصفوا بقدر كاف من حدة البصيرة ساعدهم على التعرف عليه رغم تنكره • ويخبرنا ماكسيم جوركى :

« عندما كان تولستوى يتحدث عن المسيح ، كانت كلماته تتصف دوماً بهزالها وخلوها من الحماسة وحرارة المشاعر ، ومن أية شرادة تدل على وجود نار حقيقية • وفى ظنى أنه اعتبر المسيح شخصية ساذجة جديرة بالشفقة • وعلى الرغم مما أظهره من حين لآخر من إعجاب به ، إلا أنه من الصعب القول بأنه كان يحبه » •

نعم لقد كان من المستبعد أن يحب تولستوى نبياً يصرح بأن مملكته ليست فى هذا العالم • اذ تمرد سلوكه الأرستقراطى وعشقه للحياة المادية والبطولة ضد رقة المسيح وشجاءه • ولقد أشار بعض مؤرخى الفن الى أنه فى عالم الفن فى فينسيا (باستثناء المصور تينتوريتو) بدت شخصية عيسى شاحبة وغير مقنعة ، ونسبوا ذلك الى روح فينسيا الدنيوية وحيويتها ومرحها والى رفض أبناء مثل هذه الحضارة الذين حولوا الماء الى مرمر الاعتقاد بأن خيرات الأرض مجرد نفاية ، أو أن العبيد سوف يتخونون الصداقة قبل حكمهم (اللوجات) فى أية حياة أخرى ، وثمة مفاوضات مماثلة كان لها دور فعال عند تولستوى • ولقد ساقته الى اتباع معتقدات كان يخشاها بكل وضوح • فقد اعترف فى كتاب « عقيدتى » :

« من الفظيع أن أعترف بذلك ، وإن كنت أظن أنه لو لم توجد تعاليم المسيح وتعاليم الكنيسة التى انبثقت منها ، لما كان من المستبعد أن يصبح من يسمون أنفسهم بالمسيحيين الآن أقرب الى حقيقة المسيح – يعنى لفهم ما يعد خيراً فى الحياة – أكثر مما هم عليه الآن » •

وزيادة فى التبسيط ان هذا يعنى أنه اذا لم يوجد المسيح ، كان سيتيسر للبشر الاهتداء الى المبادئ التولستوية العقلانية للسلوك ، ومن ثم سيدركون مملكة الله • فلقد صعب المسيح المسائل الانسانية بدرجة فاقت كل حد بسبب غموضه وتواضعه واحجامه عن كشف نفسه فى صورة المكافح المجيد •

وبعد ذلك بسبع سنوات ، وردا على مرسوم الحرمان الكنسى الذى أصدره المجمع الكنسى أعلن تولستوى عقيدته العامة :

« أعتقد ان ارادة الله قد عبر عنها بوضوح وبطريقة مفهومة في تعاليم عيسى الانسان ، ويعد تصويره كاله وعبادته من علامات الزندقة » .

ومن المشكوك فيه أن يكون قد سلم بكل ذلك في خصوصيات أفكاره وفضلا عن ذلك ، فإن ما عناه تولستوى بعبارة « تعاليم عيسى الانسان » كان تفسيراً شخصياً الى أبعد حد للكتاب المقدس ، وكثيراً ما اتصف بالتعسف .

ومن بين الدرامات المسجلة للروح تعد صلة تولستوى بالله من بين أكثرها اقناعاً وجلالاً . وعندما نتأملها فإنها تأسر البائنا بفضل ما فيها من تصور لعدم وجود أى انفصال بين الطرفين المتشابكين (الله وتولستوى) . ولعل هذا التصور يذكرنا بعدد من عظماء الفنانين . ولقد سمعت أن بعض عشاق الموسيقى قد شعروا بوجود مواجهة مشابهة بعد استماعهم الى آخر مبدعات بيتهوفن (لعل الكاتب يقصد الرباعيات الوترية الخمس الأخيرة) . وهناك طائفة من التماثيل الصغيرة التي أبدعها المثال الايطالى ميكيلانجلو تلمح أيضا الى المواجهات المهيبة بين الله وأقرب خلائقه اليه ، ان التماثيل المنحوتة في كنيسة المديتشي وتخيل شخصيات مثل هاملت وفالستاف ، وسماع أحد المصابين بالصمم للنغم الملائكى في القديس الحافل (طبعا الذى أبدعه بيتهوفن) يعنى الاعتراف بلسان أحد الفنانين بطريقة يتعذر اختزالها : « أنيروا السبيل » ! انه يعنى حدوث اشتباك بين الفنان والملاك ، وأن العراك قد أسفر عن اصابة الفنان بعاهة أو استنفد جانبا من حيويته . وثمة رمز للفن يصور يعقوب وهو يعرج ويترنح في مشيته بعد تعثره وسقوطه على شاطئ « الجابوك » واصابته بجروح أسفرت عن حدوث تحول في شخصيته بعد تعرضه لمعركة رهيبة . ولعل هذا المثل يفسر لنا لماذا نرضى بأحكام القدر رغم شدتها ، ونعتقد أن الانسانية قد أصابت خيرا كبيرا من اصابة جون ميلتون بالعمى واصابة بيتهوفن بالصمم ، ومن الحجب الأخير لتولستوى الى حيث لاقى حتفه ، وكم بمقدور الانسان أن يحقق من تسيد على الخليفة دون ان يمس بأى أذى ؟ . ولعل الاجابة قد ذكرها الشاعر ولكنه (*) :

لقد احتوت محاوراة تولستوى مع الله مثلما حدث في حالتى باسكال وكيركجورد على كل مقومات الدراما . اذ كانت هناك أزمات (نقاط تحول) ومصالحات ومبارحات (مغادرة للمسرح) ومباغثات ، وكتب في مذكراته في ١٩ يناير ١٨٩٨ :

(*) مرثية Duino الاولى : Ein jeder Engei ist schrecklich .

« أغثنى يا الهى ! تعال واسكن فؤادى ، ولو أنك كامن فيه بالفعل ، فانت أنا بالفعل ، وكل ما أفعله هو ادراكي لك ، اننى أكتب ذلك الآن وأنا مفعم بالرغبة . وان كنت أعرف من أنا » .

ويا له من رجاء غريب !! . اذ كان تولستوى يميل الى الاعتقاد بأن معرفة الذات تؤدي على الفور الى معرفة الله . واقتحمه شعور غريب بنمجيده نفسه ومع هذا فثمة لمحات من الشك والتمرد تتكشف في هذا الرجاء الذى يجمع بين الشعور باليأس والشعور بالزهو رغم اعترافه « بأنه يعرف من أنا » . نعم لقد عجز تولستوى عن التسليم بفكرة عدم وجود الله ، أو وجوده مستقلا عنه ، واستطاع ماكسيم جوركى اكتشاف انشطار هذا الشعور ببصيرة حادة تستاهل التقدير :

« فى يومياته التى أعطاني اياها لأقرأها أذهلنى هذا الشعار الغريب الله هو رغبتي » .

وعندما أعدت له الكتاب سألته ما الذى يعنيه بهذه الكلمات ؟

فقال : « انها فكرة لم تكتمل » . وقال ذلك وهو يحدق فى الصفحة ويغمض عينيه نصف اغماضة : « لابد أننى أردت القول : ان الله رغبني فى أن أعرفه . لا ! ليس كذلك . وبدأ فى الضحك ، ثم لب الكتاب فى شكل أسطواني ووضعه فى الجيب الكبير لقميصه . وفهمت من ذلك أن علاقته بالله علاقة مثيرة للشك الى حد كبير . انها علاقة تذكرنى أحيانا بالعلاقة بين دبين وضعا فى عرين واحد » .

ولعل تولستوى ذاته قد تصور هذه العلاقة بالله فى بعض لحظات الصدق التى مر بها ، فقد مثل هذه الصورة المتمردة الخفية ، ولقد أشار الى الله المرة تلو الأخرى - كما حدث فى يومياته بتاريخ مايو ١٨٩٦ : « هذا الاله المطوق داخل الانسان » فالظاهر أنه قبل أو سلم بوجود الله شريطة أن تكون بينه وبين البشر هوية ، وساقته الى مفارقات شتى هذه الفكرة التى تجمعت بين الاناوية الشاعرية والتعالى (*) الروحي . اذ كان تولستوى ملكا من أعلى رأسه الى أخمص قدمه . وكتب (١٨٩٦) متذكرا تجربة حدثت فى صيف ١٨٩٦ :

« لقد شعرت بالله بوضوح لأول مرة ، وبأنه موجود ، وأنا موجود بداخله ، وأن الشيء الوحيد الموجود هو أنا بداخله : بداخله مثل أى شيء محصور فى شيء بلا حدود بداخله أيضا مثل الكيان المحدود الذى يوجد فيه » .

ان هذا النوع من الفقرات هو ما يخطر ببال دارسى تولستوى عندما يربطون بين فكره وبين الحكمة الالهية (التيوصوفيا) الشرقية والتاوية (نسبة الى المفكر الصينى تاو تسو) . ولكن من جهة أساسية ، فان العقل هو الذى كان مستحوذا على تولستوى ، وأيضا الرغبة فى الفهم الواضح . اذ كان تأثره بفولتير ملحوظا للغاية مما حال دون قبوله أبدا طويلا هذه الصور الحميمة الغامضة للوجود الالهى ، فاذا كان الله موجودا ، فلا بد أن يكون « آخرا » مختلفا عن الانسان . لقد حير لغز الحقيقة الالهية عقل تولستوى الفخور بنفسه المهموم بالبحث عن الحقيقة ، فبالقدور تقليص حجم « عيسى الانسان » بعد ما قاله رينان ودافيدشترأوس الى مقاس انساني . أما الله فكان غريما أكثر إثارة للشك ، ومن هنا فى أغلب الظن جاء مطلب تولستوى بتحقيق مملكته على الأرض . ولو أمكن تحقيق ذلك ، فلربما أغرى ذلك الله بمعاودة السير فى الحديقة . وهناك سينتظره تولستوى فى كمين رغباته . وهكذا يجتمع الدبان فى نهاية الأمر فى نفس العرين .

ولكن بالرغم من الأحداث الثورية المثيرة ١٩٠٥ ، وما أحرزه غاندى من تقدم فى الهند . وقد تتبع تولستوى أخباره بانتباه وشغف ، فان مملكة الله لم تكن قريبة التحقيق ، اذ بدا الله جل جلاله وكأنه انسحب أمام تطلعات تولستوى الحماسية ، وفى المرة التى ترك فيها تولستوى بيته لآخر مرة ، ظهر وجود احتجاج ماضى ضد الحياة التى لم يرض عنها ، وحجيج أكثر خفاء للروح المثارة لدرجة الجنون سعيا وراء الالهية المراوغة ، ولكن هل كان تولستوى الصائد أم المصيد ؟ لقد تخيله جوركى يجمع بين الصفتين :

« وأحد الحجاج الذين يمضون حياتهم بطولها حاملين عصا فى أيديهم ويدبون فى الأرض قاطعين آلاف الأميال من دير لآخر ومن ضريح أحد الأولياء الى ضريح آخر . وينتابهم شعور بأنهم أصبحوا بلا مأوى يأويهم وبأنهم غرباء عن جميع البشر والأشياء ، فلا انتماء بينهم وبين العالم أو الاله ، وأذا أقاموا الصلاة وصلوا من أجله فيحكم العادة فقط ، وان كانوا فى قرارة أنفسهم يشعرون بغيضه (أستغفر الله) فما الذى دفعه الى التجول على غير هدى من أقصى الأرض الى أقصاها ؟

ان هذا التآرجح بين الحب والكراهية ، وبين الايمان بالبعث والشك ، يصعب تحديد حقيقة نظرة تولستوى الى الله تحديدا قاطعا ، فبالاستطاعة اذا رجعنا الى تصوره للمسيح والانسان وخواطره عن محصورية الله فى الانسان وبالرجوع الى برنامجه المؤمن بالقيامة الالقية ، الربط بينه وبين المذاهب المهرطقة الكبرى فى تاريخ الكنيسة الباكراة والوسيطرة .

ولكن الصعوبة الحقة ترجع الى ما هو أعمق من ذلك بكثير . وهى صعوبة لم يظهر أكثر من معقبن قلائل استعدادهم لفحصها جديا . اذ اتسمت البنود الأساسية فى ديانة تولستوى بميوعتها لدرجة خطيرة ، « بعد أن عمد تولستوى الى احلال كلمة الخير مكان كلمة الله ، وأحل عبارة الحب الأخوى بين البشر محل الخير . والواقع أن أية عقيدة من هذا القبيل لا يستبعد أن توصف بالالحاد أو اللاايمان الشامل » (٣) .

وهذا القول صحيح ، ولا يمكن انكاره . اذ تعد التصورات التعريفية قابلة للحلول كل منها مكان الأخرى ، ومن ثم فاننا اذا سائرنا التدرج فى هذا التصور ، فاننا سننتهى الى لاهوت بغير اله ، أو بالأحرى فاننا سننتهى الى أنثروبولوجيا للعظمة الفانية التى خلق فيها البشر الله على شاكلتهم . انه بمثابة اسقاط لطبيعتهم فى أقصى حالاته ، فأحيانا يبدو فى صورة « حارس شرفى » ، ويتخذ فى أحيان أخرى صورة العدو الذى يشع مكرًا وغدرا . ان رؤية الله على هذا النحو ، ودراما المواجهة بين الله والانسان المترتبة على هذه الرؤية لا يصح تسميتها بالمسيحية أو الالحاد . انها وثنية .

ولست أزعم أن هذا اللاهوت المركز على الانسان قد هيمن على ميتافيزيقا تولستوى برمتها . اذ اتخذ تصور تولستوى لله فى عهود كثيرة - بلا ريب - تصورا أقرب الى ما جاء فى العقيدة المسيحية الراسخة . ولكن عقل تولستوى المركب والذى لا يتوقف عن التحول والتبدل قد احتوى على عناصر شديدة الفاعلية مما كان دوستويفسكى سيسميه « فكرة الانسان الاله » . وقد سبق أن سيطرت فكرة مماثلة على عالم هوميروس ، اذ كان البشر والآلهة يلتقون أمام أبواب طروادة ، ويتبادلون الراى ويتعاملون معاملة النند للنند . وبعبارة أخرى ، كان الآلهة بشرا فى صورة مضخمة فى نواحي الشجاعة والقوة الوحشية والشهوانية والقدرة على التحايل والمخاتلة . ويتدرج البشر فى صفاتهم ، وإذا تجاوزت شجاعتهم الوصف اقتربوا من الآلهة ، وساعد هذا الافتقار الى أى اختلاف أساسى فى ناحية الكيف بين « الانسانى » و « الالهى » على ظهور بعض الأساطير النمطية كانهدار الآلهة من نساء فانيات وتآليه الأبطال ، ومصارعة هرقل للموت وتمرد برومئوس وأجاكس والحوار بين الموسيقى والسديم المادى فى أسطورة أورفيوس . ولكن فوق كل شئ فقد كان لنسبة الانسانية للآلهة دلالة على أن الركيزة المتحركة فى تجربة الانسان كامنة فى العالم

(٣) Tolstoi und Nietzsche : Lton Shestov (ترجمه الى الانجليزية

N. Strasser كراتنيا ١٩٢٢) .

الطبيعي ، فبالرغم من أن الآلهة تقطن جبل أوليمبوس ، إلا أن هذا الجبل رغم ارتفاعه معرض لهجمات المردة والشياطين ! ، كما تسمع أصوات الآلهة وهي تهتمهم من خلال الأشجار الأرضية والحياة الدنيوية . هذه هي بعض أعراف المعتقدات التي تخطر ببالنا عندما نتحدث عن الكونيات الوثنية .

وإذا ترجمنا مثل هذه الكونيات إلى مصطلحات أكثر التزاما بالحدز وأكثر احتمالا للخلاف ، فإننا سنصادفها مضمرة أيضا في فن تولستوى ، فعندما لم يتخيل تولستوى الله كمكافئ مجازي لليوتوبيا الاجتماعية والعقلانية ، فإنه رآه كيانا أقرب تماثلا منه هو بالذات ، ولعل هذه الناحية تمثل في نظري اللغز الرئيسي في فلسفته ، وكان أخشى ما يخشاه هو استقرار هذا التصور في خلده ، ولقد لمس الأديب الروسي تشيكوف في رسالة بعث بها إلى الكاتب الدرامي ورئيس التحرير سوفورين بدقة باللغة الخاصة الوثنية لجلال تولستوى : « آه من تولستوى ، هذا التولستوى ! إنه في الوقت الحاضر ليس من البشر ، ولكنه سوهرمان وجوبيتر » . ولقد تصور تولستوى الله والإنسان كصانعين أو متنافسين يمكن عقد مقارنة بينهما . ومهما كان ارتكازها على ما اتصفت به روحه من جلال ، إلا أن هذه التمثيلات الحققة للهوميوية لم تكن منفصلة عن عبقريته ككاتب روائي .

لقد ركزت حتى الآن على عبقريته وعلى مداها الحسى وتأثيرها ورحابة فكرها وخصوبة مبتكراتها وطابعها الإنساني . بيد أننا إذا اعترفنا بأثر ميثولوجية الفنان المباشرة في تحقيق فضائل فنه وتقنيات منجزاته ، فإن علينا ألا ننسى أنها كانت متضمنة أيضا في الجوانب التي تعرض فيها للاخفاق والنقص ، فحيثما لاحظنا نقصا متكررا ، أو من العلامات المميزة له ، وترددا في التناول أو عدم كفاية التحقق ، فإننا كنا نلاحظ اخفاقا مناظرا في الميثافزيقا ، ولا عجب إذا قال النقاد المعاصرون عن الشعراء الرومانتيكيين إن تقنيات شاعريتهم وابتعادهم عن الدقة في استعمال اللغة قد كشف ما اتسمت به المقومات الفلسفية للعصر الرومانتيكي من تفكك وتهويم .

وكشفت روايات تولستوى عندما تصدت لبعض الفقرات السردية وصيغ حركة الأحداث أوجه نقص لا يمكن الخطأ في ملاحظتها ، وأيضا نقصا في المقدرة ، فهناك نطاقات يمكن تحديدها اعتراها الغموض وتعتثر فيها العرض . وفي كل مثل من هذه الأمثلة ، اتضح لنا أن علته هي تناول النص لقيم أو أنماط كانت فلسفة تولستوى تشعر نحوها بالعداء ،

أو لم تعطها ما تستحقه من عناية . ومن المهم أن نذكر أن هذه الحالات هي التي تفوق فيها دوستوفسكى .

٤

سأبحث ثلاث فقرات من كتاب الحرب والسلام . الفقرة الأولى هي الصورة الشهيرة للأمير أندرو فور إصابته في معركة أوسترليتس :

« ماذا حدث ؟ هل سقطت ؟ لقد تراخت قدامى .. هذا ما سر بخاطره ، ثم سقط على ظهره ، وفتح عينيه آملا رؤية كيف سينتهى القتال بين الفرنسيين ورجال المدفعية ، وهل وقع المدفع بين يدي الأعداء ، أم أمكن انقاذه ، ولكنه لم ير شيئا . فلم يكن فوقه أى شيء خلاف السماء - السماء السامقة ، التي كانت مشوبة ببعض السحب ، ولكنها كانت سامقة الى حد يستعصى على القياس ، وتخرقها سحب رمادية اللون تنزل في تودة » وفكر الأمير أندرو : « يا للهول والسكينة والجلال . فلم يعد أى شيء كما كان مثلما رأيته عندما جريت » . . . « لم يعد على حاله عندما جرينا ، ونحن نصيح ونقاتل . . لم يعد مثلما كان عندما تقاتل رجال المدفعية والفرنسيون وسط مشاعر الذعر والغضب ، ولا يبغى أى طرف غير إبادة الطرف الآخر . نعم كم اختلف منظر هذه السحب وهي تنزل عبر السماء السامقة اللامتناهية ! فكيف لم أر من قبل هذه السماء السامقة ؟ وكم أنا سعيد لأننى اكتشفت ذلك أخيرا ! . نعم ان كل شيء تافه ، وكل شيء تافه ، وكل شيء زائف ماعدا هذه السماء التي لا نهاية لها . فلا شيء هناك . لا شيء غيرها . ولكن حتى هي ، فانها غير موجودة ، ولا شيء هناك سوى السكينة والهدوء . والحمد لله ! . . . »

وفي الفقرة الثانية (الفصل الثانى والعشرون - الكتاب الثامن) يروى تولستوى مشاعر بيير وهو يقفل راجعا الى داره فى زلاجه ، بعد أن أكله لئاناشا جدارتها بالمحبة ، وأن الحياة كلها ستكون ملك يديها :

« لقد كان الجو صافيا ومشعبا بالجليد . فوق الشوارع القدرة السيئة ، وفوق الأسقف السوداء تمتد السماء الداكنة المثلثة بالنجوم . ولم يتوقف بيير عن الشعور بما فى الدنياويات من قماء واذلال ، الا بعد أن نظر الى السماء ، وقارنها بالقمم الشاهقة التي سميت اليها روحه . وعند مدخل آربات ، لاحت أمام عينيه الرحابة الهائلة للسماء الداكنة الحافلة بالنجوم ، وبريق المذنب الهائل اللامع الذى رآه ١٨١٤ فى وضع يكاد يتوسط السماء فوق شوارع برخيستنكا محاطا بالنجوم ، وعاكسا

نوره عليها ، ولكن كان بالاستطاعة التفرقة بينه وبين جميع النجوم لاقتراابه من الأرض ونصاعة نوره وطول ذيله المخلق عالياً . . انه المذنب الذى قيل عنه انه ينبىء بكل ما سيحل بالعالم من كرب ، بل وينهايته ، بيد أن هذا المذنب بذيله المنير لم يثر أى شعور بالهلع عند بيير . وعلى العكس فقد أمدق فيه شاعرا بالاغتياب ، وعيناه مبللتان بالدموع ، فقد تخيل كيف اخترق هذا المذنب البراق بمساره الذى بلغت سرعته حدا لا يمكن تصوره الفضاء الشاسع ، ثم بدا فجأة وكأنه تحول الى سهم يخترق الأرض ، وبقي ثابتا فى بقعة محددة ، محتفظا بانتصاب ذيله واشعاعه البراق وسط ما لا حصر له من النجوم اللامعة ، وتصور بيير أن هذا المذنب يتجاوب على أكمل وجه وما كان يدور بخله وروحه الناعمة السامقة ، التى تفتحت الآن لاستقبال حياة جديدة .

وأخيرا فأننى ميال للاستشهاد بفقرة قصيرة عن علاقة أسر بيير وقد وردت فى الكتاب الثالث عشر :

« لقد هدأت الأصوات التى كانت تتردد فى المعسكر الفسيح ، الذى لا أول له ولا آخر ، وخفت صوت قرعة النيران المشعلة فى المعسكر وأصوات الحشود الفقيرة من البشر ، وانطفأ الوهج المنبعث من هذه النيران ، حتى خمدت ، وارتفع فى كبد السماء القمر بكامل بهائه ، وأصبحنا قادرين على رؤية الغابات والحقول البعيدة عن المعسكر ، وكنا قبل ذلك عاجزين عن رؤيتها . وعندما ابتعدنا أكثر من ذلك شاهدنا وراء الغابات والحقول الوهج المتذبذب بلا حدود يبهنا فى ذاته ، وأمدق بيير فى السماء والنجوم البراقة فى أعماقها القصية : هذا هو أنا ، وكل ما فى أعماقي . انها تمثلنى تماما ! » وهذا ما مر فى خاطر بيير . ولقد احتجزوا جميع هذه الأشياء وأودعوها خيمة أرضها مغطاة بالألواح الخشبية ، وابتسم وردد بجوار رفاقه .

تصور هذه الفقرات الثلاث ما يجرى فى الرواية ، على نحو مماثل لما يحدث فى الرواية الأوروبية ، ويسمى بالشكل التقنى أو التنفيذى ، والذى يتخذ كفاية قصوى له استحضار أحد أمثلة الشعور بكيئونة الطبيعة (٤) للكاتب والقارئ . وفى هذه الأمثلة الثلاثة ، اتخذ الشكل التقنى صورة قوس كبير متحرك حركة متصاعدة الى الخارج من مركز واع (عين الشخصية التى يرى المشهد من خلالها) ثم انتهت الحركة بالرجوع

(٤) The Loose and Baggy Monsters : R. P. Blackmur
The Lion and the Honeycomb of Henry James. (نيويورك ١٩٥٥)

الى الأرض ، وهي حركة لها دلالة رمزية لأنها تعبر عن قيم الأجيولة الروائية والأحداث الفعلية الميثية ، وان كان لها مفهوم مجازى أيضا للتعريف بحركة الروح . فثمة ايماءتان تعكس كل منهما الأخرى : الرؤيا الصاعدة للعين ، والتجميع النازل للوعى الانسانى ، وبذلك رسمت الفقرات الثلاث شكلا مقفلا يعاود الرجوع الى نقطة البداية ، وان كانت هذه النقطة قد ازدادت اتساعا . فقلقه عادت العين الى الداخل ، لكي تكتشف استيعاب الروح للفضاءات الخارجية .

وتمفصلت الأحداث الثلاثة حول الانفصال بين الأرض والسماء فامتدت السماء الرخبية فوق الأمير الملقى على الأرض ، وتراءت له فى صورة قائمة مليئة بالنجوم ، وهلات عينيه عندما أمال رأسه فى اتجاه مقابل لياقته المغطاة بالفراء . وبدا القمر معلقا فى هذه السماء ، واجتذب نظره الى أعماق بعيدة . ان عالم تولستوى عالم ذو طابع بطلنى على نحو عجيب . فالأجرام السماوية تحيط بالأرض ، وتعكس مشاعر البشر ومضائهم . ولا تختلف الصورة عن صورة الكون كما بدا للصور الوسطى ، بنجومه التى كانت تنبئ البشر بما سيحل بهم ، وباسقاطاته الرمزية . فما أشبه المذنب بسهم يخترق الأرض ! . وهناك تشديده على جعل الأرض مركز الكون ، والقمر معلق فوقها كأنه مصباح ، بل وحتى النجوم البعيدة فقله بدت كأنها انعكاس لنيران المسكر . ويتخذ الانسان موضعا مركزيا على الأرض ، وبذلك تكون الرؤيا كلها متصورة من منظور انسانى . ويوحى المذنب المحفوظ بقوة بانتصاب ذيله بمنظر الحصان عندما يرى من منظور أرضى .

وبعد أن حلقت « الثيما » فى السماء الشاهقة الارتفاع وفى الليل برحائبه الهائلة وذبذباته القصية ، هبطت الى الأرض ، وكان الانسان قد ألقى بشبابكه لمسافة بعيدة ثم جذبها ناحيته . وتداعى مشهد السماء الروحية فى خاطر الأمير أندرو الجريح ، واقتربت حالته الفزيائية شيئا بحالة من دفن وانحبس داخل القبر . ويصح نفس التفسير عن المثل الثالث الخاص « بالخيمة أو السقيفة المغطاة أرضيتها بالالواح » فهى تدل على ما هو أكثر من الكوخ الذى آوى اليه يبير بعد أسره . ولعلها تذكرنا بالكفن ، وتدمع هذا التشبيه - ضمنا - بإيماء يبير ورقاده بجوار رفاقه . وما ذكر عن الانكماش فى الفقرة الثانية أخصب فى معناه وأكثر لا مباشرة . فلقد نقلنا فى عجلة من المذنب الى روح يبير الصاعدة وازدياد شفائيتها ، واكتسابها حياة جديدة ، بحيث يصح تشبيهها بنبات مزهر تمتد جنوره فى الأرض . ان جميع المتباينات المضمرة بين حركة الأجرام السماوية والنمو وارتباطه بالأرض ، والتباين بين تلاعب الظواهر الطبيعية الذى

لا يمكن التحكم فيه والدورات التي تتخذ طابعا انسانيا للزراعة ، وثيقة الاتصال ، ففي الكون الأكبر (الماكروكوزم) ذيل المذنب يتصاعده لأعلى . وفي الكون الأصغر (الميكروكوزم) الروح هي التي تتصاعده . وبعد ذلك ، ومن خلال ما يجرى من تحول للقيم ، فأننا نساق الى ادراك عظمة كون الروح .

لقد نقلت الظاهرة الطبيعية عقل المشاهد في كل مثل من الأمثلة الآتية نحو شكل ما من أشكال الرؤى ، أو الكشف عن المجهول . فالسماء والسحب الرمادية المنزلة فوق أوسترليتس تعرف الأمير أندرو أن كل شيء زائل ، وتصرخ أحاسيسه المتبلدة بصوت يذكره بالأحداث التي تتردد في القداس . لقد أنقذ الليل وجلاله بيبير من تفاهات المجتمع الدنيوى وشروبه . وارتفعت روحه بالفعل وليس مجازا الى سماق ايمانه ببراءة ناتاشا . ويشتمل موتيف المذنب على شيء ما من السخرية فهو ينبئ بما سينتأب روسيا من « شتى أنواع البلاء » . ومع هذا فعلى الرغم من عدم قدرة بيبير على معرفة ماهية هذا البلاء ، إلا أنه سيثبت أنه يحل في طياته خلاصه . فلقد أبلغ ناتاشا أنهما إذا استطاعا الحصول على حريتهما ، فإنه سيعترف بحبه لها ، وعندما اختفى المذنب في كبد السماء ، وغمر الدخان جو موسكو ، قدر لببير ادراك نوازه . وهكذا يكون المذنب قد اتصف بتناقض ايماءاته ، ويكون بيبير قد أصاب في تنبؤه ، وأخطأ في تفسيره معا . وفي الفقرة الأخيرة ، يثير المشهد المتراعى الأطراف للغابات والحقول ووميض الآفاق ، بما بين الأشياء والأحداث من تشابك ، وتشع من شخصية الأسير الى الخارج اشعاعات على شكل حلقات من الوعي ، ثم تخدم قواه على الفور كأنه في جلسة تنويم مغناطيسى من أثر سحر البعد الشاسع . ومثلما حدث لكيتس (*) يشعر وكأن روحه قد قفزت خارج جسمه متجهة الى التحلل . لقد جذبت الشبكة الصياد وراءها . ولكن استبصارا يتوهج في أعقاب ذلك : « ان كل ما هو كائن يكمن داخلى » . وفي هذا توكيده لأن الواقع الخارجى يتسولد عن الوعي بالذات .

وتمثل النقلة الى الحركة الخارجية والتهديد بالتحلل حالة المفرد (**) الممثلة لذروة الرومانتيكية ، والتي هزأ منها اللورد بايرون في دون جوان :

ياله من كشف جليل الشأن

Ode to a Nightengale
Solipsism.

(*)
(**)

.. أن ترى الكون كأنه صورة لك .

ولكن كل هذا من صنع خواطرنا

ومن صنع أنفسنا ...

ومع هذا ففي فن تولستوى ، كان لهذا « الكشف » آثاره الاجتماعية والأخلاقية . فلقد كشف هلو السماء بعد انقشاع الغيوم ، والصفاء المنعش لليل ، والانبساط الرائع للحقول والغابات ، عن خسة الدنيويات وابتعادها عن الواقع . فله كشف عن قسوة الحرب وغيابها ، وعن التفاهة الجوفاء للأعراف الاجتماعية التي أشعلت نار الأسى في فؤاد ناتاشا . نعم لقد أفصحت هذه الكشوف على نحو درامى مستحدث عن معنيين عريقين في الأخلاق : أولا - ليس بمقدور أى انسان أن يكون أسيرا لانسان آخر ، وتستمر الغابات في هفيفها ودمدمتها حتى بعد أن يوارى الغزاة التراب . وخص تولستوى أحوال المناخ والاطر الطبيعي بمهتين : أولا كانعكاس للسلوك البشرى . وثانيا : كتعقيب على ذلك مثلما رأينا في مشاهد السكنينة الباستورالية التي أحاط بها المصورون الفلمنكيون لوحاتهم التي صورت العنف والأوجاع القاتلة .

بيد أننا فى كل ققرة من الفقرات الثلاث التى مثلت عبقرية تولستوى ومعتقداته الأساسية ، نلمس إحصائها بالقصور . ولقد كتب لامب تعقيبا شهيرا على المربية الجنائزية لرواية وبستر (*) :

« لم أرق شيئا مماثلا لهذه المربية ، باستثناء الانشودة القصيرة التى تذكر فرديناند بوالده الغريق فى مسرحية العاضفة لشكسبير . وكما تنسب صفة المائى للماء ، كذلك نحن ننسب الأرض الى الأرض . فكلاهما يدل على شدة المشاعر التى تبلى وكأنها تخضب العناصر التى تأملتها » .

« فالحرب والسلام » وأنا كاريننا تمثلان الأرض ، ومن ثم فإنهما روايتان « أرضيتان » . وهذا هو سر تفوقهما وقصورهما معا . اذ يمثلان التصاق تولستوى الشديد بالأرض وبالواقع المادى ، وصلابة مطالبته بالمدركات والتصورات الواضحة واليقين التجريبي قوة أسطورية واستاطيقية تجمع بينهما . فشة برودة وتسطيع فى أخلاقيات تولستوى كشفا عن نفسيهما فى عرضه لمزاعم المثل الأعلى على أنها كلمة نهائية لا تقبل المساومة . ولعل هذا هو السبب الذى دفع جورج برنارد شو الى



نولستوی



Colstoi's Excommunication

Seine mit ihm! Sein Kreis ist viel zu groß für unfre Kirche!

صورة كاريكاتورية من ملكيات دار مطبوعات بيتشان الألمانية تعقب على المنظم السوي الذي يدعو له

تولستوي

الارتفاع مطروحة أنت من كنيسة! لا موضع لها لتسبب بالغ الضخامة!

الاعتراف لتولستوى بالنبوة . فلقد اتصف الاثنان بقوة العضلات وازدراء الاندهال الذى يوحى بالنقص فى الوضوح والخيال ، ولاحظ جورج أورويل « ميل تولستوى الى « التمر الروحي » »

وفى الأمثلة الثلاثة المشار إليها آنفا ، اهتمدنا الى نقطة تجتر فيه التناغم وفقد السرد شيئا ما من إيقاعه ودقته ، ويحدث ذلك عندما تنتقل من تصوير الأفعال الى المناجاة الفردية ، وعندما تشعر كل مرة بصدمة من جراء عدم كفاية هذه المناجاة ، واتخاذها طابع الجدل ، وجنوحها نحو ترديد نغمة محايدة ، وكان صوتا ثانيا أقبح نفسه فى هذه المناجاة . واتسم العرض الذى صور حالة الذهول التى انتابت وعى الأمير أندرو بروعته غلما حاول لم شتات فكره بعهد شعوره بالارتياح والبعث عن اليقين . وفجأة رأينا السرد يتعثر ويتحول الى بعض المآثرات الأخلاقية والفلسفية : « بلى ! كل شيء فارغ ، وكل شيء زائف ماعدا هذه السماء الممتدة الأطراف . فلا شيء هناك . لا شيء سوى هذه السماء » . ويتصف تغيير بؤرة التركيز بأهميته ، ويدل على عجز تولستوى عن نقل صور القوضى الحقة وتوجيه أسلوبه لتصوير التهيؤات الفكرية . اذ كانت عبقرية تولستوى أدبية فى روحها الى أقصى حد . ومما يذكر فى هذا السبيل ، أنه وضع سيؤالا فى هامش نسخة كتاب عن هاملت بعهد إرشادات المسرح التى تذكر « هنا يدخل الشبح » . ومن القرائن المؤيدة لذلك أيضا نقده « للملك لير » ، وطريقة ابلاغه عن اغناء الأمير أندرو . وعندما كان يتناول حادثا أو حالة من حالات العقل يتعذر تقديمها فى أسلوب واضح ، فانه كان ينجح الى التهرب منها أو الالتجاء الى التجريد .

وأثارت مشاهدته للمذنب ، والانطباع المباشر المترتب على لقائه بناتاشا استجابة معقدة فى عقل بيير ورؤياه للأشياء ، وترك اعترافه بالحلم الذى أقدم عليه بدافع اتصف بالكرم ، ويحمل فى ذات الوقت نذيرا بما سيحدث تأثرا على مشاعر بيير . غير أن تولستوى لم يلق الا القليل من الضوء على هذه التحولات ، واكتفى بالقول المسطح (التافه) بأن روح يطله قد بدأت تتفتح الآن للدلالة على بدء حياة جديدة . وعليك أن تتصور مثلا كيف كان دانتى أو بروسست سيصور هذه الدراما الداخلية . اذ كان تولستوى قادرا على الايحاء بالعمليات الذهنية على خير وجه قبل أن يخف تعقدها وتتحول الى وعى . ويكفى أن نذكر فى هذا المقام المثل الشهير لنفور آنا كاريينا المفاجئ من منظر أذنى زوجها . ولكنه فى حالات كثيرة ، كان يعبر عن الحقائق السيكلوجية باستعمال عبارات بلاغية خارجية ، أو يلجأ الى بث مجموعة من الأفكار فى عقول شخصوصه مما يترك لدينا الانطباع باتجاهه بلا مناسبة الى اللهجة التعليمية . وأخفق التعميم الأخلاقى

المنزع الذى تكشف فى العبارة التى شبيه فيها الروح بنبات مزهر فى التعبير على نحو متجاوب مع رقة الحدث وتعقيداته . وبذلك أدى هزال الميتافيزيقا الى اجذاب التقنية .

وإذا عرفنا نظرة تولستوى الى نظرية المعرفة ومشكلة الإدراك الحسى ، فسيكون بمقدورنا تمثيل الأصل الذى يرتد اليه قول بيير : « وكل هذا هو أنا ، وكل هذا بداخلى ، وكل هذا أنا » . بيد أنه فى السياق السردى (الذى يحدده وحده ذا دور حاسم) بدا لنا قول بيير دالا على الحسم المفحم وأيضاً على التسطيع . ففى اعتقادنا ، ان أى اندفاع انفعالى يتعين أن يبلغ أوجه فى لحظة شديدة التعقيد ، ويتم التعبير عنه بكلمات مشحونة بقدر أكبر من الروح الفردية للمتكلم . وينطبق هذا الرأى على طريقة تناول علاقة بيير ببلاتون كاراتيف برمتها .

« فيما يتعلق ببيير فقد استمر مثلما بدا فى تلك الليلة الأولى ، انساناً لا يسبر غوره ، دمتاً ، ويمثل صورة مشخصة أبدية لروح البساطة والصدق » .

ويكشف ضعف التعبير هنا عن بعض الإيهامات . اذ تمثل شخصية بلاتون وتأثيره على بيير طابع بعض شخوص دوستويفسكى . وتقع مثل هذه الحالات خارج دائرة اختصاص تولستوى ، ومن هنا جاءت سلسلة الأوصاف المجردة وفكرة التشخيص . اذ بدا لتولستوى كل ما لا ينتمى للأرض وما يقع خارج نطاق المألوف كالعقل الباطن أو أسرار الروح مسائل غير حقيقية أو هدامة . وعندما فرضت مثل هذه الأشياء نفسها على فنه ، جنح تولستوى الى تحييدها بالتعبير عنها باستعمال كلمات تعميمية أو مجردة .

ولا ترجع مثل هذه الاخفاقات الى عدم كفاية التقنية فحسب ، ولكنها ترتبت - أساساً - على فلسفة تولستوى . ويبين ذلك اذا فحصنا أحد الاعتراضات الأساسية الموجهة الى تصوره للرواية . فلطالما ذكر أن شخوص عالم الرواية عنده تولستوى عبارة عن تجسيمات لمعتقدات الكاتب وتأملاته المباشرة لطبيعته . وبذلك لم تزد هذه الشخوص عن مجرد دمي يعرف تولستوى كل ما يخصها ولديه القدرة على توجيهها وفقاً لمشيتته ، فلا شيء فى هذه الروايات قد رثى من منظور آخر غير غيبي تولستوى . وهناك روائييون يعتقدون ان مثل هذه النوعية من السرد التى تفرض نفسها على كل شيء تعد انتهاكاً للمبادئ الرئيسية لتقنياتهم . وبوسعنا الاستشهاد

بهنرى جيمس كأحد الأمثلة التى تؤيد هذه النظرة ، وقد سجل إتجاهه فى مقدمة أحد كتبه (*) :

« عندما أتناول موضوعا ما ، فأننى أرى أحداث قصتى من خلال مناسبة ما أو من خلال حساسية شخصية ما مرتبطة بها الى حد ما ، أو من خلال منظور بعض من لا يوصفون بأنهم متورطون فيها نوعا ، وإن كانت تشغل بالهم ، ويكونون من الأذكاء ، أو ممن شهدوها ربما بحكم عملهم كمخبرين . وقد يحدث ذلك عن طريق شخصية ما قادرة على المشاركة فى الحالة بقدر من النقد أو التفسير » .

ويستفاد من وجهة نظر هنرى جيمس أن أعظم ميزة فى الرواية ترجع الى الدمزة المسرحية وقدرة المؤلف على البقاء خارج عمله . وعلى عكس ذلك ، بدأ الراوى عند تولستوى عارفا بكل شئ ، وروى حكايته بأسلوب مباشر وبلا مواربة . على أن هذه الحالة لم تكن وليدة المصادفة فى تاريخ الأدب . فعندما كتبت « الحرب والسلام » و « أنا كاريننا » استلهمت الرواية الروسية أسلوبا فى الكتابة بالغ التعقيد والارتقاء ، وقدمت أمثلة لصيغ شتى من التعابير اللامباشرة ، وتنبعت صلة تولستوى بشخصه من تصوره وجود منافسة بينه وبين الله ، وأيضا من فلسفته فى الفعل الخلاق . نعم لقد تشبه بالاله فوضع أنفاس حياته فى أفواه أبطال رواياته .

وترتب على ذلك اتساع فذ فى العرض ، واتجاه يتسم بالمباشرة ، يذكرنا بالتححر العتيق الذى عرف عن الفن البسائي . وكتب بيرسي لوبوك ، وكان بالذات من أنصار التعبير اللامباشر على طريقة جيمس :

« كان تولستوى يصنع عائله بقدر أقل من التردد الظاهرى عما قد يشعر به شخص آخر عند تخطيط مشهد لشارع أو أبرشية . فنور النهار يبدو وكأنه يشع من صفحاته ويحيط بأبطاله ، ويتحقق ذلك بنفس السرعة التى يرسم بها المشهد ، فتدرك الظلمة وهى تفتك بأرواحهم وأموالهم وكل متعلقاتهم وتتركهم على فيض الكريم لا يستظلون بأى شئ غير السماء . ففي عالم الرواية بأسره لم يظهر مشهد واحد مغمورا بالهواء ، ويستطيع الجميع استنشاقه بحرية مثل المشهد عند تولستوى » (٥) .

ولكن الثمن كان فادحا ، وبخاصة فى حالات الكشف عن الأعماق .

ففى الفقرات الثلاث التى فحسناها بدأ تولستوى بتقديم الشخصية من ظاهرها ثم انتقل الى القوص فى داخلها . وعند تصوير الخلجات

The Golden Bowl.

(*)

The Craft of Fiction : Percy Lubbock نيويورك ١٩٢١ .

(٥)

الداخلية ، حدث عند تجسيد الشخصية نقص في الشدة ، جعلها تبدو أقرب الى السذاجة . وهناك ناحية مقلقة تتعلق بالأسلوب العفوى الذى اتبعه تولستوى فى تناول فكرة الروح . اذ كان يقتحم وعى خلائقه على نحو سافر ، ويسمعنا صوته (صوت تولستوى) منطلقاً من شفافه شخصوه . ويصلنا الايهم الذى يذكرنا بالحكايات الخرافية ، ورأينا بعض العبارات كعبارة « من الآن فصاعداً سيتحول الى انسان جديد » . تلعب دورا كبيرا دون تفرقة بين حالة وأخرى فى سيكولوجية تولستوى ، الذى يطالبنا بتقبل الكثير فيما يتعلق بالعمليات الذهنية ، وبساطتها وصراحتها ، وعلى العموم فاننا نسلم بذلك ، لأن تولستوى غلف شخصوه بظروف مكثفة ، وأحكم تقديم حياتها لنا اعتمادا على أسلوب دافىء طويل الأناة يدفعنا الى تصديق كل ما يقوله لنا .

ولكن هذه الخلائق المكتملة لم تتمكن من احداث تأثيرات ، ولم تستطع الفوص فى أعماق التبصر على النحو الأمثل . هذه التأثيرات هى التأثيرات الدرامية التى تنبعث مظاهرها من فاصل العتمة الذى يفصل الكاتب عن شخصوه ، ومن مقدورهم على مواجهة المباغئات غير المتوقعة . اذ يكمن فى الشخصية الدرامية بمعناها الصحيح امكانية عدم القدرة على التنبؤ بما ستقدم على فعله ، وموهبة عدم الانضياغ لنظام محدد . ودفع تولستوى ثمن قدرته على الاحاطة بكل شىء ، فأفلتت من قبضته التوترات القصية للامعقولات وتلقائية الاحداث الفوضوية . وثمة نغمة من حوار بين بيوتر ستبانوفتش فيرخومتسكى وستافروجين فى رواية المسبوس لدوستويفسكى :

« اننى مهرج . ولكنى لا أريدك يا نصفى الأمل أن تكون مثلى !
هل فهمتنى ؟ » .

وفهم ستافروجين ، وان كان أحده غيره لم يفهم المقصود ، فشعر شاتوف مثلاً بالدهشة عندما أخبره ستافروجين أن بيوتر ستبانوفتش متحمس .

« أغرب عنى الآن . وربما تمكنت فى الغد من اعتصار شىء ما من نفسى . تعال غداً . »

— بلى ! بلى ! .

— وأنى لى أن أعرف ! أغرب عنى أغرب عنى ، وخرج من الغرفة .

وغمغم بيوتر ستبانوفتش أثناء اخفائه لمسدهه : « وبعد كل هذا ربما كان هذا أفضل سبيل » .

ان شدة تكشف الموقف هنا تقف خارج حدود قدرات تولستوى . اذ تم التعبير عن أحبوبة الدراما ، وطبقها المالية ، اعتمادا على التفاعل بين المعاني المتناقضة المترتبة على اختلاط جانب من الجهل بجانب من التبصر . ويشعرنا دوستويفسكى بأنه يتفرج على مخترعائه ، وبأنه حائر ومذهول من كيفية تتابع الأحداث . وهذا هو ما يريد أن نشعر به ويحافظ دوستويفسكى في جميع الحالات على الابتعاد عن الكواليس أو الاختفاء وراء ستار المسرح . أما في حالة تولستوى فلا وجود لمثل هذا الابتعاد ، لأنه يرى خلأه بناء على معرفة شاملة وحب وشوق ، على نحو يذكرنا بتصور علماء اللاهوت لله .

ففي لحظة سقوط الأمير أندرو على الأرض (في الحرب والسلام) نفذ تولستوى الى داخله ، ورافق بيير في الزلاجة وفي المخيم . وما يخرج من أفواه الشخصيات من كلمات لا ينبعث الا من جانب فحسب من سياق الأحداث . وهذا يعيدنا مرة أخرى الى المشكلة الرئيسية في نقد تولستوى ، أى الى ما وصفه الأستاذ بوجيولى بانعكاس الدعوة الأخلاقية والتربوية ، التي مثلها السيست عند مولير ، على طبيعة تولستوى .

وليس هناك ركن من أركان الفن عند تولستوى قد تعرض لنقد عنيف مماثل لما وجه الى طابعه التعليمي أو التربوي . فكل ما كتبه يبدو قد اتبع « مخططاً مرسوماً للتأثير فينا » على حد قول الشاعر الانجليزى كيتس (*) . فكانت العملية الإبداعية هي والنزوع نحو تقديم الدروس متلازمين، وعكست تقنيات الرواية عند تولستوى - كما لا يخفى - هذه الثنائية . فعندما تتصاعد حمية ملكاته الشعرية فانها تجر في ذيلها تعميما مجردا ، أو شذرة من نظرية . واستفحل أثر عدم وثوقه في الفن بصورة حادة عندما اشتدت حيوية السرد الروائي ، وازدادت ليريكيته دفقا مما هدد بأن تصبح غاية في ذاتها ، ومن هنا جاءت التقطعات المبالغتة في روح العمل الفني ، أو إخفاقها ، وتخاذل المشاعر . وبدلا من أن تدرك الناحية الميتافيزيقية من خلال الأشكال الاستطائية ، فانها فرضت مطالبها البلاغية على الشعر .

وحدث ذلك في الأمثلة التي بحثناها آنفا ، واتسم التحول المنحدر برقته ، واستمر ضغط مخيلة تولستوى مما صعب علينا اكتشاف الصدع ولكنه موجود . وبوسعنا الاهتمام اليه في خواطر الأمير أندرو ، وفي التعبير المسطح عن روح بيير ، وفي التحول المبالغت لبيير نحو التمهيد الفلسفي ، والذي مثل - كما نعرف - توترا في ميتافيزيقا تولستوى . وفي هذه الناحية ، تعد الفقرة الثالثة أكثر الفقرات كشفا لهذه الظاهرة ، كما نلاحظ

عنده توقف الحركة الخارجية للرؤيا ، وانجذابها - يتعسف - نحو وعي
بيير ، فأيناه يتعجب متسائلا : وهل كل هذا هو أنا • كل هذا بداخلي •
كل هذا أنا ! • وإذا اعتبرنا هذا التساؤل قضية استمولوجية ، فانه
سيترأى أقرب الى الاشكال • فلقد عبر عن زعم مركب من جملة مزاعم
محتملة عن العلاقة بين الادراك والحسى والعالم المحسوس • ولكل هل
انبعث هذا القول من السياق المتخيل ؟ لا أظن ، والدليل على ذلك هو
تعارض الفكرة التى طرحها بيير هى والاتجاه العام للمشاهد وتأثيره
الديريكى المنشود • وهذا التأثير كامن فى التباين بين الهدوء السرمدى
للطبيعة الفزيائية المحسوسة - والقمر فى السماء السامقة والغابات
والحقول والفضاء المتألق بلا حدود - وبين مظاهر القسوة التافهة للانسان •
غير أن التباين يتلاشى اذا افترضنا أن الطبيعة مجرد فيض من المدركات
الفردية • فلو صح أن « الكل » الذى هو داخل بيير ، وأن التفردية هى
أكثر التفاسير مشروعية للواقع ، فى هذه الحالة سيكون الفرنسيون قد
أصابوا عندما وضعوا « الكل » فى سقيفة مغطاة بالألواح • وهكذا تعارض
الحكم الفلسفى الصريح هو ولب السرد الروائى ، ويكون تولستوى بذلك
قد ضحى بمنطق التلوين المميز للحادث الروائى فى سبيل اتجاه عقله
التساملى •

وفى تصورى أنه من المحتمل أن تقرأ عبارة بيير على نحو أكثر تحجرا
وابتعادا عن الدقة • ولن يستغرب تفسيرها على أنها تمثل حالة من
حالات الايمان الغامض بوحدة الوجود أو الاتحاد بالطبيعة على طريقة
جان جاك روسو • غير أن ما حدث من تغير فى الخطوة لا يمكن الخطأ فى
تقديره • وحتى اذا نظرنا الى نهاية الفقرة نظرة تصميمية لأبعد حد ، فان
صوت المتكلم سيفسر على أنه صوت تولستوى أكثر من نسبته الى بيير •

وعندما تتجسم الأسطورة فى فن التصوير أو النحت أو تصميم
الباليه ، فان الفكر يترجم من لغة الكلام الى لغة أخرى تناسب المقام ،
ويحدث تحول راديكالى فى الوسطة الفنية (المديوم) • أما عندما تتجسم
الأسطورة فى تعبير أدبى ، فان جانباً من الوسطة الفنية يظل ثابتاً ،
لأن الميتافيزيقا والشعر متجسمان فى اللغة • وتثير هذه الناحية مشكلة
جسيمة • فهناك عادات لغوية وتقنيات لغوية اعتبرت تاريخياً مناسبة
لبحوث الميتافيزيقا حتى وان كانت هناك عادات وتقنيات أكثر ملاءمة
بطبيعتها لموضوعات الخيال ، أو الايهام • وعندما تعبر القصيدة أو الرواية
عن فلسفة بعينها ، فان الصيغ الشفوية لهذه الفلسفة تجنح الى انتهاك
نقاء الشكل الشعرى • ومن هنا خائنا نميل الى القول عن فقرات معينة من
الكوميديا الالهية أو الفردوس المفقود بأن ما بها من مصطلحات لاهوتية ،

أو من تقنيات الكونيات قد طغى على لغة الشعر والمباشرة الشعرية .
ولقد كان هذا النوع من التداخل هو الذى خطر ببال دى كوينسى عندما
فرق بين « أدب المعرفة وأدب القوة » (*) . ويحدث مثل هذا الانتهاك
أو التجاوز عندما تناقش إحدى النظرات الى العالم ، وتطرح بلغة الشعر ،
أى عندما تترجم وسيلة لغوية الى وسيلة أخرى . ولقد حدث ذلك على
نحو حاد وملحوظ في حالة تولستوى .

وظهر الجنوح الى الوعظ والاستعانة بالحجج التحذيرية فى الرواية
عند تولستوى ابتداء من بداية عهده بالكتابة ، واتجه القليل من كتبه
فيما بعد الى الابتعاد عن طابعه الاصلى ، كما حدث فى كتاب صباح أحد
الملوك الأعيان ، أو الحكاية الباكورة لوسيرن ، اذ بدا لتولستوى من الأمور
البعيدة عن التصور اقدام شخص جاد على نشر مقطوعة روائية لا تهدف
لأى شئ غير الترفيه ، أو ترمى الى خدمة قضية لا تزيد عن كونها محاولة
استعراضية متحررة للابداع . واذا كانت رواياته وحكاياته قد استطاعت
نوصيل الكثير الى قراء لم يعرفوا شيئا عن فلسفته ، أو اکتثروا بذلك ،
فان هذه الحالة مثار عجب وسخرية . وتمثلت أكبر صورة للتعارض فى
الاتجاه بين تولستوى وجماهير قرائه فى المثل الشهير للأجزاء التاريخية
من رواية الحرب والسلام والمقالات التى كتبها فى الفلسفة . ووصف
تورجينييف فى رسالة معروفة الى الناقد الأدبى والمشرع على نشر كتب
الشاعر الروسى بوشكين هذه الأجزاء من الرواية بأنها مهزلة . وتعجب
فلوير من نزوع تولستوى الى التفلسف ، وأنه لا وجود لأى شئ دخیل
مماثل لاقتصاديات الرواية ، ورأى أغلب من انتقدوا تولستوى من الروس
ابتداء من بوتكين الى بيريوكوف الفصول الفلسفية فى رواية الحرب
والسلام مادة دخیلة على النسيج الحق للرواية ، مهما كان الحكم عليها
فى ذاتها ، أى نسبت اليها قيمة فنية أم لم تنسب . ومع هذا وكما قال
إيزيا برلين :

« اننا نصادف هنا مفارقة - بالتأكيد - اذ كان شغف تولستوى
بالتاريخ ومشكلة الحقيقة التاريخية بمثابة هوى يكاد يستحوذ عليه قبل
تأليفه لرواية الحرب والسلام ، وأثناء اشتغاله بهذه المهمة . فلا أحد يقرأ
مذكراته ووسائله وكتاب الحرب والسلام - بلا جدال - بمقدوره الارتياح
فى أن المؤلف ذاته قد اعتبر هذه المشكلة فى صميم الموضوع ، أى المشكلة
المحورية التى بنيت عليها الرواية » .

وليس من شك أن ذلك كذلك . فالأحكام وليدة التأمل وغير المزخرفة عن نظرية التاريخ ، والتي تضجر معظم القراء ويعتبرونها خروجاً عن الموضوع قد بدت لتولستوى في صميم الرواية ، على أقل تقدير أثناء تأليفه للرواية . وبالإضافة الى ذلك ، وكما سبق أن أشرت ، فلم تكن مشكلة التاريخ أكثر من مسألة فلسفية واحدة أثرت في العمل ، ويتساوى معها في الأهمية « البحث عن الحياة الكريمة » التي اتخذت شكلاً درامياً في « ساجاته » بيبير ونيقولاس روستوف ، ويضاف الى ذلك المادة التي جمعها لوضع فلسفة للزواج ، وبرنامج الإصلاح الزراعي ، وتأملات تولستوى التي استمرت طيلة حياته في طبيعة العولة .

فلماذا اذن لم يتسبب اقحام ممارسات ميتافيزيقية على الايقاعات الأدبية ، وما يترتب على ذلك من اخفاق في تجسيم المادة الروائية - كما حدث في الفقرات الثلاث موضع النقاش - في خلق عائق عسير أمام نجاح الرواية في جملتها ؟ والاجابة على ذلك هي أبعاد الرواية ، وعلاقة الأجزاء بالبناء المكتمل . اذ تصور تولستوى « الحرب والسلام » كعمل فني يشغل حيزاً كبيراً ، ويولد حركة وقوة دافعة قوية قادرة على استيعاب نقاط الضعف في سياق الصرح الشامخ المهيّب في كليته . وبمقدور القارئ أن يتخطى أجزاء كبيرة كالمقالات التي دارت حول الكتابة التاريخية والتكتيك دون أن يشعر بفقدانه الخيط الأول للرواية ، ولربما اعتبر تولستوى مثل هذا الاتجاه الانتقائي اهانة لغايته أكثر منها اهانة لفنه . وانصب قدر كبير من ضغائنه في أواخر أيامه على روايته وعلى حالته العقلية التي استحثته على وصف « الحرب والسلام » وأنا كاريننا على أنهما تمثلان « الفن الرديء » . وانعكس ذلك في اعترافه بأن هذه الأعمال قد ألقت في مقام فني مختلف عن روح المقام الذي قرئت فيه . ولقد تصورها تولستوى - من جانب - ابان حالة من الفتور الموجه والشك والحيرة التي استحوذت عليه من جراء ما تتسم به الدنيويات من غباء وابتعاد عن الروح الانسانية ، ولكن الآخرين نظروا اليها كصورة لماض ذهبي ، أو كتوكيد لما في الحياة من محاسن ، ولعل تولستوى كان مخطئاً في هذا الخلاف ، وربما كان أقل تبصراً من نقاده . فكما كتب ستيفن كرين (*) في فبراير ١٨٩٦ :

« في اعتقادي أن هدف تولستوى المفترض هو التسامي . وهي مهمة شاقة يصعب النهوض بها . وما أشبهها بالمهمة الكيخوتية ! وطن انه لن ينجح ، ولكنه سينجح أكثر مما تصور ، وبذلك سيظهر في أول

نقطة نجاح بحوزها أنه كان نسبيا عديم البصيرة . وهذا هو الثمن الذى تدفعه هذه النوعية من العظمة (٦) ، .

ويرجع جانب كبير من الكمال فى رواية أنا كاريننا الى مقاومة الشكل الشعاعى لاحتياجات الغاية الوعظية ، ومن ثم تحقق بين الناحيتين توازن دائم وتوتر متناغم . ففي الأحيوكة المزدوجة ، تم التعبير عن المقصد الثنائى لتولستوى والتنسيق بينهما . ولقد استهلكت الرواية بشعار منقول عن القديس بولس لتعريفنا بحكاية أنا ، وزودتها بمذاق خاص ، ولكن هذا الشعار لم يتحكم فى الأحداث بتاتا . اذ عرض مصير أنا المأسوى قيما وخصاييا للمحسوسات تحدث القاعدة الأخلاقية التى اعتنقها تولستوى بوجه عام ، وسعى لتقديمها فى صورة درامية . وكان ما حدث هو استحضار الهين : أحدهما بطريقى عشيق هو الاله المنتقم ، واله آخر لا يملأ أى شئ على الاخلاص المأسوى لروح جريحة . وإذا عبر عن ذلك على نحو آخر قلنا ان تولستوى قد ازداد افتتانا ببطلته ، واعتمادا على تحرر مشاعره ، استمتعت بقدر نادر من الحرية . ولربما كانت أنا الشخصية الوحيدة تقريبا من بين شخصيات تولستوى التى اتجهت فى التعبير عن شخصيتها الى اتجاهات ابتعدت عن سيطرة الروائى ومعرفته المسبقة . ولقد أصاب توماس مان عندما قال ان النزعة المهيمنة على أنا كاريننا كانت أخلاقية ، ووجه تولستوى اتهامه الى المجتمع الذى استولى على حق الثأر الذى يتبع مشيئة الله وحده . ولكن وللمرة الوحيدة ، جاء موقف تولستوى الأخلاقى متناقضا . اذ كانت ادانته للزنا أقرب الى الأحكام الاجتماعية السائدة ، وتشابه هو وغيره من المتفرجين فى الأوبرا - مهما بدا فى اتجاهاتهم من ميول دنيوية وقاسية - فلم يستطع كبح جماح الصدمة التى أحدثها مسلك أنا ، وتأثر بها ، ونزوعها لاتباع قاعدة سلوكية متحررة . ووسط حيرته ، ومن جراء الافتقار الى قضية واضحة كتلك التى سيعرضها بعد ذلك فى رواية البحث ، تحققت فرصة التحرر فى السرد وغلبة الشاعر على الواعظ . نعم لقد خضع تولستوى فى أنا كاريننا لمخيلته أكثر من خضوعه لعقله (الذى يعد دائما مصدرا خطرا للاغراء) .

ولكن اذا كانت أجزاء الرواية المعنية عناية مباشرة بأنا قد تحررت من أثقال المذهب ، فإن هذا يرجع أيضا الى أن قصة ليفن وكيثى كانت بمثابة مخفف للصدمات التى تحدثها قوة الوعظ عند انطلاقها . ومن هذا يتضح أن توازن العمل الفنى قد اعتمد اعتمادا قويا على بنائها المزدوج

(★) Love Letters to Nellie Crouse — Stephen Crane جمعها

و H. Cady و L. G. Wells جامعة سيراكوزة ١٩٥٤ .

الأحبوبة • وبغير ذلك ما كان بمقدور تولستوى تصوير أنا يمثل هذه الساحة السخية والانصاف الشعاعى للمحبة • بيد أن أنا كاريننا قد حددت من جملة نواح نهاية العهد الذى استطاعت خلاله عبقرية تولستوى تحقيق التوازن الخلاق بين نزعتين متعارضتين • وكما رأينا لقد صادف تولستوى صعوبة فى إنهاء كتابه ، وتراجع الفنان الكامن فيه ومبدع تقنية الرواية أمام الداعية •

وبعد أنا كاريننا ، تزايدت هيمنة الميول الأخلاقية والتربوية وما يصحبها من تقنيات بلاغية على الهامات تولستوى ، الذى شرع فى تأليف بعض أبحاث ملحة فى (البايديا) أو المسائل التربوية ونظرية الدين وعندما عاد مرة أخرى إلى فن الرواية ، تأثرت مخيلته الحماسية بقتامة فلسفته ، فرأينا كلا من « موت إيفان اليتش » و « صوناته كرويتزر » اللتين لا ينكر اتصافهما بالآيتين الفنييتين ، وإن كانتا من الآيات الخاضعة لتوجه أوحده • ولا ترجع ما فيهما من حدة فظيعة إلى سيطرة الرؤيا الخيالية ، ولكنها ترجع إلى ما أصاب هذه الرؤية من ضيق وما أشبهها بصور الأقزام فى لوحات بوش (*) ، فقد تماثلت معها فى خضوع حيويتها لضغوط عنيفة • وتعد رواية « موت إيفان اليتش » العمل الفنى المناظر لرسائل من العالم السفلى لدوستوفسكى • وبدلاً من أن تهبط هذه الرواية إلى المواضيع الداكنة من الروح ، فانها هبطت حيثما وبدقة وبطريقة موجهة إلى المواضيع القائمة من الجسم • فهى قصيدة شعرية — بل ومن إحدى القصائد الشعرية — التى صورت الجسد عندما يلتهم ، ومثلت كيف تتغلغل مطالب الجسد وما يصحبها من أوجاع وفساد فى العقل ورهافته • أما صوناته كرويتزر فانها أقل كمالات الناحية التقنية ، لما فيها من طغيان للعنصر الأخلاقى السافر ، مما أدى إلى تعذر استيعابه فى بناء السرد الروائى • وفرضت معانى هذه الرواية علينا اعتماداً على بلاغتها الغضة ، أما الجانب الفنى فيها فلم يحظَ بشكل متخيل مكتمل •

واستمر الفنان الكامن فى تولستوى حياً قريباً جداً من السطح ، فبعد أن أعاد قراءة رواية دير بارم لاستندال استيقظت فى أبريل ١٨٨٧ رغبته فى تأليف رواية كبرى • وفى مارس ١٨٨٩ ، أشار بوجه خاص إلى فكرة تأليف مقطوعة روائية ضخمة ومتحررة على غرار أنا كاريننا • ولكنه كتب عوضاً عن ذلك رواية « الشيطان » ورواية « الأب سرجيوس » ، وهما من حكاياته الشذيلة الكتابة فى الاعتراض على شهوات الجسد • ولم يعد إلى الشكل الكبير للرواية إلا ١٨٩٥ ، أى بعد ١٨ سنة من انتهائه من أنا كاريننا •

(*) Hieronymus Bosch (١٤٥٠ - ١٥١٦) مصور للملكى اشتهر بغرابة موضوعاته وتصاويره التى اختلفت فى روحها عن الأعمال الفنية لمعاصريه •

ومن العسير تصور « البحث » كرواية بالمعنى المألوف . وترجع مخططاتها الاولى الى ديسمبر ١٨٨٩ ، وان كان تولستوى لم يستطع حمل نفسه على اقرار فكرة تأليف إحدى الروايات ، أو رواية بالمقياس الأكبر بمعنى أصح . ولم تتوفر له القدرة على ارغام نفسه بالاقدام على هذه المهمة الا عندما اقتنع بأن هذا العمل سيعينه على نقل برنامجه الديني والاجتماعي في شكل مقنع وسهل المنال . وأخيرا ولولا احتياجات دار النشر (*) ، التي آلت اليها حقوق نشر الكتاب لما أكمله -تولستوى على الاطلاق . ويعكس هذا الكتاب التقلبات التي طرأت على مزاجه وتصوره البيورتناني للفن . يبدو أن الكتاب ضم صفحات رائعة ومواقف أطلق فيها تولستوى العنان لقدراته التي لم يعثرها أي تغير أو وهن . فما كتبه عن نقل السجناء الى شرق البلاد قد اتصف باتساع مخططة وحيويته التي تجاوزت أية غاية مرسومة . فعندما يفتح تولستوى عينيه على المشاهد والأحداث الفعلية ، بدلا من أن يتركها مسيطتين على انفعالات غضبه ، فإن يديه تتحركان بحذق فني لا يجارى .

وهذه ليست مصادفة . فلقد سمح تولستوى لنفسه حتى في عهده المتأخر بقدر من التحرر ورسم صورة بالحجم الطبيعي ، كما يقال في عالم الفوتوغرافيا وبث الحياة في المجرات بفضل تكرار ضرب الأمثلة ، وساعد النسيج الملحمي الرهيب على كساء عظام المجادلات . أما في القصة القصيرة فالأمر عكس ذلك لضيق المكان والزمان مما يؤدي الى تعذر استيعاب العناصر البلاغية في لغة الرواية . وهكذا ظلت الموتيفات الوعظية وأساطير السلوك في حكايات تولستوى الأخيرة متسلطة وواضحة للعيان . وهسرت رواية الحرب والسلام وأنا كاريننا والبعث لتولستوى بفضل ضخامتها الاقتراب من المثل الأعلى للوحدة الذي سعى اليه بعناد واصرار . ففي اللاندسكيپ المتخيل لرواياته الثلاث الرئيسية (كما كانت ماريان مور ستقول) أمكن الجمع في مكان واحد للقنفذ الحقيقي والتعلب الحقيقي .

لعلنا لمسنا هنا قانونا أكثر تعميما للشكل الأدبي سماه المؤلف بقانون الاتساع الضروري (**). فعندما يراد تقديم فلسفة معقدة لابه أن يسمح حجم البناء الشعري الذي سيستعان به الحجم المناسب للتعبير عن هذه الفلسفة . وعلى تقيض ذلك ، فإن مسرحيات سترندبرج الأخيرة قد أوحى بعدم توافق الدراما بأشكالها المتكشمة مع العرض المنهجي والتعبير الجدلي من موقف ميتافيزيقي محدد . ففي المسرح الفعلي - بخلاف المسرح المثالي للمحاورات الأفلاطونية - لا وجود لمكان كاف أو زمان كاف ، وليس

Dukhobors. ...
Necessary amplitude.

(*)
(**)

بالمقدور افساح المجال لمعصر الفكر واعطاه دورا مستقلا الا في القصيدة الطويلة أو الرواية الطويلة .

وكان لتولستوى تلميذ وحيد وخليفة أوجه ، تكشف عنه واضحا الاحساس بالشكل الملحمي والتصور الفلسفي ، وحدث تحالف بينهما تماما مثلما حدث عند تولستوى بالذات . انه توماس مان الذي فاق تولستوى في الاستغراق في الميتافيزيقا والافراط - عن عمد - في الاستعانة بالأساطير ، ولكن دور تولستوى في الاستعمال الموثق للتاريخ والأشكال الجسيمة كان أشد حسما ، وإذا وصفنا الكاتبين مع الالتجاء للفرقة القديمة والتي يسهل انتقادها ، قلنا انهما شعراء العقل الاستدلالي والوجدان الحاس معا . ففي الدكتور فاوستوس ، اهتدى توماس مان الى تركيبة من أسطورة التاريخ وفلسفة الفن وحكاية متخيلة لحالة من الوقار النادر . وفي هذا الكتاب اثبتت التأملات بخلافهما من الأحداث الروائية . وكانت نقلات تولستوى من الشعر الى الناحية النظرية - كما لاحظنا في أمثلة مميزة - أشبه اجهادا وأكثر انكشافا للنظر المدقق . غير أن تولستوى ومان يحتلان سويا نفس المكانة في تراث الأدب الفلسفي . فلقد استعدا لوعينا كيفية ترجمة الأساطير الشكلية التي تجسم معتقدات البشر عن السماء والأرض الى حقائق الشعر .



كانت عبقرية تولستوى عبقرية نبي ومصلح ديني ، ولكنها لم تكن - كما لاحظ بردييف - عبقرية عالم لاهوت بالمعنى التقليدي أو التقني . فلقد نظر الى الطقوس الاحتفالية والشعائر الدينية للكنائس الوطيدة بعين الازدراء . وتركت لديه المشاحنات اللاهوتية في صيغها الشكلية وقد استهيا التاريخية الانطباع بأنها محاكمات تافهة . فلقد جرى في دمه مثلما حدث عند روسو ونييتشه تيار قوى من الأيقنة (النفور من عبادة الأوثان) . ومن هنا جاء اهتمامه الدائم كفنانون وأستاذ ديني معا بطبيعة السلوك الاجتماعي وانشاء قاعدة عقلانية سهلة لأحوال الدنيا . ونزع الى تصور المسيحية لا كوحى مقسوس أو ظاهرة تاريخية ولكن كتعاليم تعرفنا معنى الحياة . وعلى حد قول أحد النقاد المحدثين : « لقد أخرج تولستوى انجيلا خاليا من اللامعقولات ومجردا من الرؤى الميتافيزيقية والصوفية ، بعد أن انتزع منه المجازات والرموز ، واستبعد المعجزات وأحيانا الحكايات الانجيلية

أيضا (٧) ، ومن ثم جاء تناول تولستوى للمادة الدينية متحررا من الأحداث المتوترة للأيقنة السائدة في الفكر الروسى . ورأى في العروض الرمزية والتأويلات الكهنوتية للأفكار الدينية نزوعا متعلما للتعقيم ومحاولة من قبل الكهنة والمعلمين الزائفين لاختفاء الحقائق البسيطة التى ليست موضع خلاف عن الحياة الكريمة عن علما الناس . وكتب تولستوى في كتابه عن التعاليم المسيحية ان المحبة الكامنة في كل انسان تتشابه « والبخار المحبوس في الغلاية ، وعندما يتمدد البخار يدفع الكباسيات ويحدث أثره » وياله من تشبيه عجيب ، شديد الإبتذال والحرفية بحيث لا يستبعد صدوره في موعظة أحد القسس السلفيين ! . وفي غير مقدورنا تصور خروجه من قم دوستويفسكى .

وتمثل ميتافزيقا دوستويفسكى ونظرته للاهوت موضوعا خطيرا . فحتى اذا تضاعل حجم رواياته عما هي عليه الآن ، فاننا كنا سنستمر في قراءتها كاعمال تحتوى على بذور أفكار ستمتد وينكشف أمرها في المستقبل (*) في تاريخ الأفكار . ولقد انبثت من لاهوت دوستويفسكى ، ومن التعقيب أو الاعتراض عليه معتقدات تجمع بين التعقيد والألمية بحكم ما اشتملت عليه من أفكار . وتضم هذه الأعمال كتابات فاسيلي روزانوف وفياتشلاف ايفانوف وقسطنطين ليونتييف وبردييف . ومن منظور الفلسفة الوجودية المعاصرة بوجه خاص يقال ان أعمال دوستويفسكى تمت اليها بصلة نسب . فكما قال بردييف ان مؤلف الاخوة كارامازوف مفكر كبير وأحد عظماء اصحاب الرؤى وأيضا فنان عظيم ومجادل عبقري وأعظم ميتافزيقي أنجبته روسيا . وتستمرى هذه المعادلة الملاحظة ، لأنها تحل لنا مشكلة جمع الفنان بين اختراع الأساطير ، واضطلاحه بتفسيرها . ويردف بردييف قائلا : « من غير المقدور فهم دوستويفسكى - والحق يقال - والأفضل اذن هو ترك مؤلفاته جانبا ، مالم يكن القارى مهيبا للاستغراق في خفايا كون فسيح غريب من الأفكار » .

وسوف ألمس بعض الملامح البارزة لهذه الأفكار . فعلى نقىض تولستوى ، اتخذت ميتافزيقا دوستويفسكى شكلها الناضج من داخل الرواية نفسها . أما كتاباته الاستعراضية والجدلية ، فلها أهمية تاريخية فحسب . اذ طرحت نظرات دوستويفسكى للعالم على نحو مقحم متكامل في الروايات ، وعندما نقرأ الجريمة والعقاب والأبله والمسوس ، وأهم من كل ذلك رواية الاخوة كارامازوف ، قاننا لن نستطيع فصل التفسير

ضمن A Portrait of Tolstoy as Alceste : R. Poggioli (٧)

• هارنارد ١٩٥٧ (The Phoenix and the Spider)

Seminal :

(٨)

الفلسفى عن الاستجابة الأدبية • ويلتقى فى هذه القراءة على أرض مشتركة عالم اللاهوت ودارس الرواية والناقد ومؤرخ الفلسفة ، اذ أفسح الروائى مجالاً خصيباً لكل منهم •

ففى الفصل الثالث للمحموس يقول كيريلوف للراوى :

« لست أعرف شيئاً عما هو الحال عند الآخرين ، وأشعر بعدم قدرتى على الاقتداء بهم فى أفعالهم ، فكل انسان يبدأ التفكير فى موضوع ما ثم ينتقل الى التفكير فى شيء آخر ، ولقد فكرت طيلة حياتى فى شيء واحد ، لقد عذبنى الله طول حياتى » .

وتكاد تقترب هذه الكلمات من تلك التى استعملها دوستويفسكى فى حديثه عن نفسه • فعندما كتب اى مايكوف ١٨٧٠ بالاشارة الى مشروع كتاب حياة آدم اعترف الروائى : « بأن الفكرة الرئيسية التى سيتناولها كل جزء من الأجزاء تدور حول موضوع عذبنى شعورياً ولا شعورياً طيلة حياتى انه موضوع وجود الله » ، ان هذا العذاب كان فى صميم عبقرية دوستويفسكى ، اذ كانت غرائزه الديوىة وقدراته على الحكاية واحساسه الفطرى بالدراما وولعه بالسياسة جميعاً متأثرة تأثراً عميقاً بالتكوين الدينى لعقله ، وبالخاصية الدينية أساساً لمخيلته ، وليس بالمقدور تحديد أسماء أكثر من قلائل يصح وصفهم بقدر أكبر من التأكيد بأن فكرة الله كانت مستحوذة عليهم ، أو أن وجود الله قد تغلغل فى هويتهم بقوة ملموسة أكبر ، ولقد ركزت روايات دوستويفسكى رؤاها الخاصة وجدلها « حول مسألة وجود الله » فكانت تنيرها طورا بالاثبات وطورا آخر بالنفى ، ومثلت مشكلة الله المنزع الدائم وراء نظريات دوستويفسكى الرؤىة والمجازة للروح القومية فى تأملاته للتاريخ • وجعلت من نظرات الأخلاق المتفرقة للبصيرة القصوى نفساً ضرورياً ، وزودت أفعال الفهم بركيزتها وتقاليدتها • وكما قال اليوشا لايفان فى الاخوة كارامازوف :

« من الصحيح بالنسبة للرونى الصميم أن تجيء مسائل وجود الله والخلود ، أو كما تقول نفس الأسئلة بعد قلبها على الوجه الآخر فى البداية وإن تحتل الصدارة بطبيعة الحال » •

وأحيانا ذهب الروائى الى ما هو أبعد من ذلك : فلقد اعتقد أن « آدمى » ، بالمعنى الصحيح للكلمة - يكتسب حقيقته الوحيدة من وجود الله أو من حرمانه منه • « فالانسان لا يعد موجوداً الا اذا كان صورة لله وانعكاساً له ، ولا يوجد الا اذا وجد الله ، واذا سلمنا بأن الله غير موجود ، فسحق للانسان تصور نفسه الها ، ويتوقف عن

الاتصاف بأنه انسان • فى هذه الحالة مستلشى صورته الحقّة ، والحلّ
الأوحد لمشكلة الانسان تكمن فى المسيح (٨) •

وعالم دوستوفسكى له شكله المعازى المميز ، فمسطح تجربة
الانسان يقع فى حيز محصور بين السماء والجحيم ، وبين المسيح والمسيح
الدجال • وعملاء اللعنة والعناية الالهية يقتحمون ارواحنا ، واقتحامات
المحبة هى الأكثر اهلاكا ، وعلى حد قول دوستوفسكى : يعتمد خلاص
الانسان على مدى تعرضه للبعانة ولأزمات الضمير التى ترغمه على
المواجهة بلا مواربة لمازق الله ، وجرد الزوائى شخوصه من الأوضاع
التي يستظلون بها ، لجعلهم أكثر عرضة للوقوع فى الكائن ، فعندما
يلقى الله بظلاله فتعترض طريق هذه الشخوص ، فان الشدة الفظيعة
للتحدى لا تخف وطأتها لا من أثر روتين الحياة الاجتماعية ولا من
الالتزامات الوقتية • فليس لدى شخوص دوستوفسكى اهتمام آخر
غير البحث والاهتداء الى نفوسهم الحقّة الى أقصى قدر استطاع • فنحن
نادرا ما نشاهدهم نائمين أو جالسين أمام المائدة (وعندما شاهدنا
فيرخومنسكى يلتهم قطعة البوفتيك ، ذهلبنا لتفرد هذا الحادث عند
دوستوفسكى ، بنفس القدر الذى شعرنا به من الوحشية الرمزية فى
طريقة تناوله للأحداث) وكما هو الحال عند أبطال الدراما التراجيدية .
يلاحظ تحرك الشخوص الدرامية - عند دوستوفسكى - عارية ، كما
سيحدث يوم القيامة ، أو كما طرحها جواردينى : « اللانفسكيك عند
دوستوفسكى محاط فى كل موضع باطار ضيق يحتله الله من كل
ناحية (٩) » •

وتمثل روايات دوستوفسكى مراحل متعاقبة فى البحث عن
وجود الله ، احتوت على فلسفة راديكالية عميقة عن الناحية العملية
للانسان • وأبطال دوستوفسكى سكارى بالأفكار ، وتشغل اهتماماتهم
الحملات الكلامية العنيفة ، وهذا لايعنى أنهم أنماط مجبازية
أو تشخيصات ، فلا أحد - باستثناء شكسبير - قد مثل على وجه أكمل
الطاقات المركبة للحياة • ان هذا يعنى بكل بساطة أن شخوصا مثل
راسكولنيكوف (فى الجريمة والعقاب) ومويشكن (فى الأبله)
وكيريلوف وفيرسيلوف (فى المسوس) وإيفان كارامازوف كانوا يقتاتون
بالفكر مثلما يقتات الآدميون الآخرون بالحب أو البغضاء • وبينما يحرق
الآخرون ما يستنشقون من أكسيجين ، فان أبطال دوستوفسكى يحرقون
الأفكار ، ان هذا يفسر لماذا تلعب الهلوس دورا كبيرا فى السرد الروائى.

(٨) Berdiaev نفس المصدر •

(٩) Romano Guardini. نفس المصدر •

عند دوستوفيسكى ، اذ استطاع تعريف الهلاوس بأنها الحالة التى تتجسم فيها فى مظهر خارجى اندفاعات الفكر من خلال الكائن البشرى والمحاورات بين النفس والروح ، ٠٠

فما هى بعض خامات الأيديولوجية والعقائد الدينية ، التى انتزع منها دوستوفيسكى رؤياه الخاصة ؟ وما هى الشروط التى وضعها نصب عينيه عندما تساءل عن وجود الله ؟

انها شروط أقل اتصافا بالشدوذ والابتعاد. عن المؤلف ، مما قد يفترضه القارئ فى الغرب ، اذ كان الكثير مما بدا فى ميثولوجية دوستوفيسكى لغير الروس شبيها الاتصاف بالنزعة الشخصية والاستقلالية فى الرأى ، من الصفات المميزة للكان والزمان الذى خرجت منه كلماته ، فسياق روايات دوستوفيسكى قوامى مائة فى المائة ووراء مصادر استنارة دوستوفيسكى تقليد طويل من الفكر الأورثوذكسى والمسيحاني يرجع أكبر جانب منه الى القرن الخامس عشر . وكثيرا ما نظر الى دوستوفيسكى كواحد من الزمرة الصغيرة من أصحاب الرؤى الذين يعيشون فى أبراج عاجية من أمثال وليم بليك وكيركجور ونيشيه . غير أن هذا الرأى لا يمثل أكثر من منظور واحد ، اذ كانت الساحة التى يعرض فيها دوستوفيسكى أفكاره غنية جدا بأحداثها التاريخية . ومن العناصر المهمة فى منظوره ما هو مستمد من القديس أسحق السورى ، الذى كانت مؤلفاته موضوعة الى جانب فراش سمردياكوف أثناء آخر لقاء جرى بينه وبين ايفان كارامازوف ، وانتقل تصور تويتشوف للمسيح ودور الشعب الروسى فى تنفيذ تعاليم المسيح من جيل لآخر ، ويكاد ألا يكون قد تعرض لأى تغيير عندما وضعه دوستوفيسكى موضع اختبار . وما كان دوستوفيسكى سيوفى بغير التعرف على قصيدة كراسوف : « فلاس » (بوضع ثلاث نقط فوق الفاء) فى تصويب ضرباته الى صورة أصحاب السماحة والمتسولين المتجولين ممن فسدت عقولهم وشعروا بقداسة أرواحهم ، والذين يتهامسون بأسرار الله فى طول البلاد وعرضها ، ألم يصرح باكونين (*) : « بأن الله موجود ، والانسان عبد ، واذا اتصف الانسان بتحرره فسيكون الله غير موجود » . وربما جاء المنطق الذى تبناه كيريلوف فى رواية المسوس أقل الذوعة من قول باكونين ، وحيثما بحثنا فى الأفكار الرئيسية لميتافزيقا دوستوفيسكى ستزداد وضوحا أصولها المتنوعة والواضحة ، فلقد عمقت إحدى صفحات الناقد الروسى بلينسكى - الذى تأثر به

(*) Mikhail Bakunin (١٨١٤ - ١٨٧٦) زعيم فوضوى روسى حارس معظم

نشاطه فى أوربا خارج روسيا .

دوستويفسكى - الاتهام الموجه لله والذي جاهر به ايفان كارامازوف - وزاده سموا ، والههم كتاب « روسيا وأوروبا » لدانيلفسكى معتقدات الروائى ، عن الدور المسيانى والثيوقراطى للقيصر ، وأوحى له بالمعنى الروحى لبيزنطة بعد اعادة غزوها ، ولا ننسى المقال الذى كتبه ستراخوف وزوده بالفكرة المربعنة المهلكة عن دورانية التجربة ومعاودتها الظهور مرارا ، لم يقصد بهذا البيان التشكك فى أصالة عبقرية دوستويفسكى ، ولكنه يرمى الى توكيد عدم امكان الاستغناء عن بعض الدراية بالخلفية الأورثوذكسية والقومية لو أريد قراءة روايات دوستويفسكى على نحو جاد .

وفى عالم دوستويفسكى قامت صورة المسيح بدور مركز الثقل ، فبينما رأينا تولستوى يقر تحذير كولريدج من أولئك الذين يحسون « المسيحية » « أكثر من حبهم للحقيقة » ، يعلن لنا دوستويفسكى باسمه ومن خلال أفواه شخصه أنه فى حالة وجود أى تناقض ، فان المسيح سيعمل فى نظره أثن من كل من الحقيقة أو العقل . وتركزت مخيئلته على شخصية ابن الله وخصه بقدر كبير من الاهتمام الوجدانى بحيث يصح اعتبار جانب كبير من عالم الرواية عند دوستويفسكى كأنه تفسير للعهد الجديد ، ويرجع أصل تصوره للمسيح الى قول مشهور للقديس أغسطين (*) ، ولكنه كان بفطرته مثل معظم الفنانين من النسطوريين . فلقد انضم للاتجاه الهرطيقى القوى فى القرن الخامس عشر ، الذى كان يفرق بين الجانب الانسانى ، والجانب المقدس للمخلص (يسوع) . وكان المسيح الانسان محط تمجيده وتركزت عليه رؤياه . واختلف عن تولستوى ، لأنه كان مقتنعا عن ايمان بقداسة المسيح ، ولكن هذه القداسة هزت روحه واجتذبت عقله بقوة بالغة من خلال جانبها الانسانى .

هنا توافق التناول التقنى للروائى للمشكلة العتيقة عن كيفية درمزة قيمة الخير ، وعرضها فى نقائها مقترنة بايمان المؤمن ، وتعد محاولات دوستويفسكى لدمج جانب من روح المسيح أو تالفسه فى تصوره للأدبيين ، ذات أهمية بالغة ، انها تعلمنا ضرورة تحديد أهدافنا ، وتعرفنا مدى محدودية امكانيات الفن . ولقد سبق أن تلقينا نفس الدرس من دانتى وشعوره بفقدان التبصر عند تأمل ذروة الرؤيا . وتأثر تخيل دوستويفسكى لضورة المسيح بصورة هولباين « النزول من الصليب » ، التى شاهدها فى بازل (سويسرا) ، واهتزت لها روحه اهتزازا عميقا ، وعلق مستنسخا لها فى دار روجوجين (فى رواية الأبله) :

Per hominem christum tendis Deum Christum.

(٢)

« أعرف أن الكنيسة المسيحية قد أعلنت حتى في العهود الباكورة بأن معاناة المسيح لم تكن رمزية ، ولكنها حدثت بالفعل ، وأن صلب جسمه كان خاضعا خضوعا كاملا وتاما لقوانين الطبيعة ، ونحن نلمح في الصورة الوجه وقد تشبوه من أثر اللطمات ، وانكمش ، وتغطى بندوب مخيفة وبلطع الدم ، والعينان مفتوحتان تنظران شذرا . وهناك بريق يشع من بياض العينين المفتوحتين المتسع . وما أشبهه بالنسور الشفاف الذى تلحظه فى عيون الموتى ! » .

وبدا تصوير المسيح على هذا الوجه فى نظر دوستوفسكى شيئا أكثر من عمل ينضوى تحت الاتجاه الواقعى ، فلقد رأى اللوحة كأيقونة بالمعنى الوسيط للكلمة ، وكشكل حقيقى ، يمثل ما كان موجودا بالفعل . فقد عبرت الصورة باللون والخط ، وطرحت مشكلة هل كان المسيح ابن الله حقا ، الى جانب كونه انسانا ، وهل بالمقدور حدوث أى خلاص للعالم يتعرض فيه كائن مثله للتعذيب حتى الموت ؟ وإذا كان دوستوفسكى قد أجاب على السؤالين بالإيجاب ، فإن هذا لم يحدث الا بعد تطور روحى طويل وتعرض للتمزق من جراء ابتلائه بكل نوع من أنواع اللايمان . وفى نهاية حياته ، ألفينا الرواى يستسلم ويقول أنه قد أدرك الله بعد اكتوائه « بنيران الشك » وأجرى دوستوفسكى عدة دراسات رئيسية ، وخطط جملة مخططات لكيفية تصوير عيسى : فلدينا الأمير مويشكن فى الأبله ومقار ايفانوفتش فى « الشباب الخام » واليوشا كارامازوف ، وجاءت الصورة الوحيدة المكتملة للمسيح العائد فى أسطورة المدعى الأعظم فى نهاية الاخوة كارامازوف . وفيها استحضرت صورته الجميلة وجلاله الذى يفوق الوصف ببراعة فذة ، ولكنه لم يتكلم . ولا يرجع التزامه الصمت - كما ذكر لورنس بطريقة معكوسة كعلامة على التخاذل ، انه يرمز الى تواضع الفنان ، ويعبء من أصدق الاستبصارات التى توافرت لنا عن عدم نجاح الكلمات فى التعبير عن مثل هذه المعانى العظيمة .

ويمتد تصور المسيح الذى لمحت له شخصية الأمير مويشكن الى الفولكلور الروسى والجزء الثالث من الكتاب المقدس (*) عند الكنيسة الشرقية ، وكما لاحظ دوستوفسكى فى يوميات كاتب :

« لقد انتقل هذا التصور من جيل لآخر ، واختلط بقلوب الناس ، ولعل المسيح هو الحب الوحيد للشعب الروسى . فهم يعشقون صورته على طريقتهم الخاصة ، الى حد عدم قدرتهم على الاعتراض على هذا التصور » .

انها صورة ابن الله الهائم في كل مكان والمضطهد الذي نخطيء ونعتبره ممتوها ، والأمير المتخفى الذي يتعرف عليه الأطفال والمتسولون المقدسون والمصابون بالصرع . ولقد استرعى نظر دوستوفسكي في سيبيريا وفي بيت الموتى ، واعتقد مخالفاً بذلك العقيدة الكاثوليكية أنه سينهى الزمان أو التاريخ ذاته ، وأنه سيمحو اللعنة التي كانت ستندوم الى الأبد ، وسيحقق ذلك بوصفه المسيح أو الاله الموصى به ، الذي سيسبغ كل شيء ، وسيحقق ذلك بدافع الجود الذي لا تنطفئ جذوته عند « المهان والمجرح » وهو الاسم الذي اختاره لاحتى رواياته .

والأمير مويشكن ، كما سبق أن أشرت ، شخصية مركبة ، فيها استعارات من سيرفانتز وبوشكين وديكنز ، وعرضت صفاته كالسماحة والحكمة التي تتسامى على الدنيويات وعفوية وجدانه في مجرى الأحداث ولكنه لم يتضمن سوى القليل من جوهر الفاني ، والصورة التي تخلد في ذاكرتنا عن الأبله باهتة وفيها شيء من الشحوب المرضي الذي نصادفه في صور عيسى عند المؤسسة الرومانتيكية الجرمانية ، أما اليوشا كارامازوف فيعد ابتكاراً أقرب الى الاحتمال - لاحظ دوستوفسكي في تمهيده لرواية كارامازوف أن اليوشا واجهه بصعوبات تقنية . فحتى بعد أن انتهى من الكتاب ، فانه لم يكن على يقين من نجاحه في رسم صورته وفي تمثيل المزاج الصحيح للثقاء والذكاء والنعمة الملائكية والهوى البشري . وإذا نظرنا لاليوشا على أنه رمز للمسيح ، ستكون شكوك دوستوفسكي في محلها . فلقد حقق ما هو مطلوب منه على نحو لا يقل كمالاتاً عن مويشكن ، وإن رجع ذلك للسبب المقابل . فهو ممثليء بالسماء ودماء آل كارامازوف ، ومع هذا فانه مثل نادر ومقنع لكيفية اظهار الخير في صورة درامية . وعرض اليوشا وصية المسيح : دعوا الموتى يدفنون موتاهم ، ولكن عليك أنت مواصلة دعوتك لمملكة الله ، وعندما فعل ذلك ، فانه ازداد توغلاً في أعماق أوصاب الإنسانية ، وإن كان دوستوفسكي أقنعنا ، (على الأقل في شذرات الصبا) كان ينوي تأليفها ، والتي اكتملت بالفعل) بأن الاشباع المألوف للعناية الالهية سيسبغ يحيط بشخصه فبه سيجسم مسلكه الهاماته مرة واحدة خلال لحظة تدوم مدى الحياة (١) ، .

ولكن على الرغم مما في هذا التصور من نقاء أو ربما بسببه ، فان كلا من الأمير مويشكن واليوشا كارامازوف قد جسا بالضرورة المتمثلات التقليدية والمعترف بها للمسيح ، واعتقد أن دوستوفسكي

قد تمثل عند ابداعه لشخصية ستافروجين الهامات من نوع أحد وأكثر راديكالية واثارة للفرغ ، اذ تختل شخصية ستافروجين موضع القلب في ظلمات عالم دوستوفسكى ، وأن كانت جميع الطرق تؤدي اليه ، ففيه التقت واتحدت حساسية الشاعر والمجادلات الثورية والرقويية « لأعظم ميتافزيقى » أنجبته روسيا ، فقلقه جسم ستافروجين الكشف النهائية في تقنيات الرواية وخلق الأسطورة ، ولكن قبل أن نتناول الكلام عنه ، لابد من ذكر لمحة موجزة عن الديالكتيك السائد .

لقد اعتمد لاهوت دوستوفسكى وعلم الانسان عنده على التسليم بالحرية الشاملة . فالانسان حر حرية كاملة مثيرة للربح في ادراك الخير والشر والاختيار بينهما وفي تجسيم اختياره . وثمة ثلاث قوى خارجية هي تثليث المسيح الدجال التي تعرض لها عيسى في ثلاث غوايات : السعى لتحريره من حريته والمعجزات والكنائس الراسخة (الكاثوليكية بوجه خاص) والدولة ، فاذا حدثت المعجزات (بأى معنى غير المعنى النسيكولوجى الخاص والداخلى) ، وإذا هبط المسيح من الصليب ، أو اذا استنشق المسيح عبقا مستجيبا ، فان تقبل الانسان لله سيتوقف عن تحرره ، وسيفرض بناء على الشواهد على نحو مماثل لطاعة العبيد التي تفرض عليهم عن طريق القوة المادية ، ولقد سلبت الكنائس البشر من حريتهم الأساسية ، وبتوسطها بين الله وأوجع الروح الفردية وتوكيدها للمغفرة والأسرار الكامنسة في الطقوس ، وأدت المهام التي يضطلع بها رجل الدين الى الامتعاض من نبالة المتعبد المعبذ بالتفكير في الله ، وانتقصت من شعوره بالعزلة . وتهدد الكاثوليكية عندما تعمل متعاونة هي والدولة السياسية فيما سماء دوستوفسكى بالتوافق أو التفاهم الطبيعى بجعل الخلاص البشرى مستحيلا من أثر وعدها بالقيامة الألفية الأرضية ، ولقد اتصف البرنامج الذي عرضه شيجالوف في رواية المسوس (المجتمع الكامل الذى يخضع لادارة قلة في سبيل الملايين المحرومة من البركات المادية) بالوحشية لا لأنه حطم الحقوق القانونية والمدنية (والتي لاينالى بها دوستوفسكى البتة - ولكن لأنها حولت البشر الى وحوش راضية) . فعندما ملأت بطونهم فانها خنقت أرواحهم .

وأدرك دوستوفسكى ببصيرته القاتمة وجود قرابة بين العوز المادى والايمان الدينى ، ومن هنا جاءت مشاحناته التي استمرت طويلا ضد القصر البللورى للاشتراكية ، وضد روسو وباييف وكابيت وسان سيمون وفوريه وبرودون وجميع أنصار المذهب الوضعى ممن يعتقدون فى جدوى الاصلاح الدنيوى ، والذين يسعون الى العدالة على حساب المحبة ، ومن هنا جاءت كراهيته لكلود برنار الذى نزعيت

فسيولوجيته العقلانية الى الزحف والتغلغل في فكرة استقلال الروح وخيالياتها وشيائيتها . ونفر دوستوفيسكي من اعتقاد تولستوى وجميع المصلحين الراديكاليين الاجتماعيين بأنه بالاستطاعة إستحداث الناس على تبادل المحبة اعتمادا على العقل والاستنارة النفعية ، وبدت له هذه الفكرة غشا وخداعا واستند على أساس سيكولوجي ، وأكد في يوميات كاتب (ديسمبر ١٨٧٦) : « ان محبة البشر أمر لا يمكن تصوره أو تعقله ، ويستحيل تماما بغير ايمان مصاحب بخلود روح الانسان ، بل وأذهب الى المخاطرة بالقول بأن حب البشرية بوجه عام كفكرة من أكثر الأفكار التي ذكرت عن العقل الانساني ابتعادا عن التعقل » ، وفي « خواطر عن المسيح » كتبت في ١٦ أبريل ١٨٦٤ وهو جالس الى جوار جثمان زوجته الأولى ، نازع بالقول : « بأن محبة كل شيء بنفس مقدار محبتك لنفسك مستحيل على الأرض ، لأنه يتناقض هو وقانون نمو الشخصية » .

ولا يستعصى هذا القانون على التغيير . فهناك لحظات رؤى شخصية ولحظات استنارة تتمزق أثناءها الروح الانسانية ، وتخضع للقداسة ، وفي هذه اللحظات ، التي قد تتخذ مظهر الأعراض الخارجية للصرع ، رأينا راسكولنيكوف ، وقد اكتسبته المحبة الكلية ، وسيطرت عليه العناية الالهية ، وتحرر اليوشا من توجعات الشك وركع على الأرض توقيرا لجميع البشر ولكل محسوسات الطبيعة ، ان هذه الومضات من الالهام هي وحدها الجديرة باسم المعجزات الحقبة ، وأسمى دوستوفيسكي القصة التي روى فيها تجربة اليوشا : كنعان في الجليل ، عندما تحول الماء الى نبيذ ، أو اذا ردنا الشعبية التي فاه بها بلاتون في رواية الحرب والسلام ، فاننا نتصور أنفسنا أننا قد رقدنا على الأرض كالأحجار ولما استيقظنا كنا كالعيش الطازج ، ولن تحدث هذه الظواهر المقدسة الا اذا توافرت الحرية للانسان ، واذا لم تتمكن العجائب الخارجية أو العقائد الكهنوتية أو المنجزات المادية للدولة اليوتوبية حمايته من عدوان الله . ان حرية الانسان تعني تعرضه لأخطار الله ، وكل ما يسلبه منها سيتعرض مصير روحه لأسر العمى والجهل .

وتنبع نظرية دوستوفيسكي في الشر من هذا الديالكتيك ، وما يتسم به من دقة سيكولوجية وشاعرية عتيقة ، فبغير الشر لن تتوافر أية امكانية للاختيار الحر ، ولا شيء من التوجع الذي يسبق الانسان نحو التعرف على الله ، وطرح هذه النقطة بordinif الذي تغلغل في مقاصد دوستوفيسكي على نحو متبصر ، فذكر المفارقة الأساسية :

« ان وجود الشر دليل على وجود الله . فلو كانت الدنيا مصنوعة من لا شيء غير الخير ومن الفضيلة وحدها ، هل ستكون هناك حاجة الى الله ؟

ان العالم سيكون آتئذ مرادفا لله • فالله اذن كائن ، لأن الشر كائن ، وهذا يعنى ان الله كائن لأن الحرية كائنة •

واذا سلمنا بوجود معنى لحرية اختيار الله ، فان حرية رفضه يجب أن توجد وأن تتصف بالمثل بحقيقتها ، ولن يكون بمقدور الانسان الاهتداء الى ادراك مرمى بحريته الا اذا توفرت له فرصة ارتكاب الشر ، وتجربته ، وتلقى الحرية الكبرى للعمل الاجرامى نورا قويا ، وان كان صادقا على وجود مفترق طرق ، اذ يؤدى أحد الطريقين الى بعث الروح ، ويؤدى الطريق الآخر الى الانتحار المعنوى والروحي ، ولن يكون للحجيج الى الله أهمية حقة الا اذا استطاع البشر اختيار طريق الظلمات ، وكما أثبت كيريلوف بصلاية وعناد ، فان من تملكهم الحرية ، ولكنهم يعجزون عن تقبل وجود الله ، سيرغمون على تدمير أنفسهم ، اذ سيبدو العالم في نظرهم عبثا مشوشا ومهزلة قاسية يشقى فيها اللانسانى غليله • ولن يستطيع التعايش مع معرفة الشر الا أولئك الذين حلوا مشكلة مفارقة الحرية الشاملة وقدرة المسيح والله على كل شيء في جوهر كينونتهم المحصور ، فهناك ما سيخشون بأسه أكثر من العذاب والاجحاف الوحشى في الأمور الانسانية ، انه عدم اكتراث الله أو مبالاته • انه انسحابه في نهاية الأمر من العالم ، والذي أضفى عليه أمثال شيجالوف أو أمثال تولستوى الكمال ، والذي ينظر البشر فيه نحو الأرض بعيون الوحوش الراضية •

وكما يحدث في حالة بطل الرواية الأخلاقية ، فقد وضع الإنسان عند دوستوفسكى بين خدمة العناية الالهية والتعرض للتهلكة اذا سلك طريق الشر ، اذ تجتل القوى الشيطانية مكانة مرموقة في كونييات دوستوفسكى ، ولكن كيفية تصويره لطبيعتها ليست واضحة تماما ، وبقدر ما استطاع تأكيد ، فانه لم يعتقد في الأرواحية (*) (تحضير الأرواح) بالمعنى المألوف • وسعى وسطاء الجلسات الروحية لاقتناعه بأن الاتصال الطوعى بالموتى أمر ممكن ، ولكنه استنكر ما يقومون به ووصفهم بالمشعوذين الدجالين • اذ كان أقدر منهم على تصور حقائق النفس ، وأدى تعدد رؤى دوستوفسكى للروح الى احتمال ظهور تصورات أقرب الى الشبهات بين حين وآخر • واذا عبرنا عن ذلك بلغة توما الاكوينى ، فسنقول احتمال أن تكون الأشباح مظاهر للروح الانسانية عندما تعمل الروح كطاقة بحثة ، وتبتعد عن احكام سيطرة العقل أو الايمان حتى تشخذ الحوار بين مختلف وجود الوعى ، وسواء أسمينا الظاهرة المترتبة « بالفصام » ، أو بأنها من الخوارق ، فان الأمر سيان

ولن تزيد عن كونها خلافاً في المصطلحات أكثر من كونها مسألة معرفة كاملة . وما يهم هو ما تتمتع به التجربة من شدة ، ونوعيتها ، وما يحدثه « الطيف » من تشكيل لمعرفتنا . وكما فعل هنرى جيمس في حكاياته عن الأشباح ، فقد أحاط دوستوفسكى بشخصه بهالة من القوى السحرية فزأنا القوى تنجذب نحوهم ، ويشد تنويرها لما يجاورها ، وتتفجر طاقات مناظرة من باطنها ، وتتخذ شكلا ملموسا . وفي مثل هذه الدراسات المهيبة للطبيعية كالحوار الذى دار بين إيفان كارامازوف والشيطان ، فاننا نرى انماجا كاملا للتقنيات القوطية وتقنية أساطير دوستوفسكى عن تذبذب الروح .

. وفى مقابل ذلك ، لم يضع دوستوفسكى حاجزا وطيدا بين عالم المدركات الحسية العادية والعوالم الأخرى المحتملة ، وكما قال مرشكوفسكى :

« فى نظر تولستوى ، لم يكن هناك غير التعارض الأبدى بين الحياة والموت ، أما عند دوستوفسكى فتوجد فقط واحدتهما الأبدية ، وينظر تولستوى الى الموت من مأوى الحياة بعيون هذا العالم . أما دوستوفسكى فينظر اليه بعيني عالم الروح ، أى ينظر للحياة من موطن قدم نظرة الأحياء الى الموت (٢) » .

وتصور دوستوفسكى ازدواجية العوالم كحقيقة واضحة ، وكثيرا ما رأى الواقع التجريبي شيئا لاجوهريا له مظهر وهمى ، وعندما تساءل عن ماهية المدن الكبرى ، كانت اجابته : « انها سراب مآكر والليالى البيضاء فى سان بطرسبورج برهان ساطع على النور المنبعث من الأظفاف وتلاعبه حول الأشياء المادية . وما تصوره الوضعيون كحقائق صلبة أو قوانين للطبيعة ، لايزيد عن مجرد شبك رقيقة من المزاعم التى تلقى على هاوية اللاواقع ، وفى هذا المقام ، يصح وصف كونييات دوستوفسكى بأنها أشبه بكونيات العصر الوسيط وعصر شكسبير . ولكن بينما نظر خلفاؤه من أمثال فرانز كافكا الى عالم السحر ، ووصف الأشياء بأنها مسكونة ، على أنها أعراض لعنة سيكولوجية ، أدرك دوستوفسكى فى المظاهر الشيطانية دليلا على وجود قرابة خاصة بين الانسان والله .

Tolstol as Man and Artist : D. S. Merezhkovsky

(٢)

بالإضافة الى مقال عن دوستوفسكى (لندن ١٩٢٢) .

وعلى الرغم من شدة انغماس القشرية الجسدية للروح فى الحياة الزمنية ، فان روح الانسان تحتفظ بقبليتها للعناية الالهية وتعرضها للهلاك الروحي . وللعوز والعجز والاصابة بالصرع مزايا مهمة . فبفضل تجرد هذا النفر من الماديات ، ويفضل ما يصابون به من نوبات ، فانهم يكتسبون القدرة على الادراك الشامل الذى يفصلهم عن عنامة الحسيات وأوصاب الحياة السوية . وموئسكن فى الجريمة والعقاب وكيريلوف فى المسسوس من المصابين بالصرع ، وتركمت مواجهتهما لله تأثيرا مميزا مباشرا على شخصيتهما ، غير أن المطالب والمغريات الشيطانية تحيط بالناس كافة ، ونحن مطالبون بتناول العشاء فى صحبة كنعان فى الجليل .

وتماثل الملحد هو والمصاب بالصرع والمجرم فى القيام بالأدوار الأولى فى ثيوديقا دوستويفسكى ، انهم جميعا يقفون على حافة الحد الأقصى للحرية ، ولايد أن تسوقهم خطوتهم التالية اما الى الله أو الى هاوية الجحيم ، فلقد رفضوا رهان التهذيب ، الذى ابتكره باسكال ، الذى اقترح وجوب اتباع الناس للتقوى سواء آمنوا بالله أم لم يؤمنوا . فاذا كان الله موجودا ، فان تقواهم ستنتاب بمكافأة سرمدية ، أما اذا لم يكن ذلك كذلك ، فان حياتهم رعم ذلك سوف تتصف بالاحتشام والعقلانية . وتمرد أبطال دوستويفسكى ضد هذه المراوغة . اذ بدنا فى نظرهم وجود الله أو عدم وجوده مكافئا لمعنى الحياة ، فلايد من الاهتداء الى الله ، أو اثبات انسحابه من الخليقة بما لا يدع مجالا للشك ، تاركا الكائنات البشرية - كما يوحى فيرسيلوف فى كتاب الشاب الخام - تعاني المظهر المريع لحرية المحرومين ، ويقودنا البحث عن الله الى اجتياز ملكة الليل والمقوتات ، وانعكست هذه الفكرة فى أساطير ورهزيات الكنيسة المسيحية ، اذ يحتل اللصوص والعاهرات مكانة مقدسة حتى فى التراث اللاتينى ، وفى المنظور الأورثوذكسى ، يقترب اقترابا كبيرا من الصدارة ، وأعجب علماء اللاهوت الصقالبة من مفارقة ولع المسيح المتميز بمن يفدون اليه من الذين بلغوا الحد الأقصى فى استحقاقهم للعنة ، وأضاف دوستويفسكى الى ذلك تجربته الشخصية عندما كان يمضى فترة الحكم بالامشغال الشباقة فى سيبيريا ، وخلصه ، وعندما انحنى الشيوخ لستافروجين وديمتري كارامازوف ، فانهم بذلك قدموا آيات الاحترام لقدسية الشر ، والى المغريات الشيطانية الشديدة الاهلاك : مما جعل قوة تحدى الله ومغفرته التى لا تتوقف عند حد تظهر مضاعفة للميان .

ولكن لو صبح أن حرية الانسان تزود بالطريق الأوحد الى الله ، فانها تزود أيضا بأركان المأساة ، وتغدو امكانية الاختيار الزائف ،

وانكار الله دائما ماثلة للعيان ، ان العالم الذى لم تعد تشغل فيه مشكلة الله الروح الانسانية سوف يتحول الى عالم بلا مأساة حسب تصور دوستويفسكى ، ولربما غدا يوتويا اجتماعية تحققت تبعا لقاعدة شيجالوف عن « الاستبداد بلا حدود » ، ولعله سيتيسر عن طريقها الاهتداء الى الحياة الكريمة بمعناها المادى ، ولكن فى مسرح المدعى الأعظم (فى نهاية كارامازوف) لن يكون هناك دراما تراجيدية . « فبمجرد قهر الانسان للطبيعة ، سيصبح الدين زائفا عن الحاجة ، ومن ثم سيعتفى الاحساس بالمأساة من حياتنا » . هكذا أعلن لوناشارسكى أول وزير للتعليم عند السوفيت (رحمه الله رحمة واسعة) . فكل انسان ماعدا حفنة من المخبولين الذين لا علاج لهم ، سيعرف ويتهج عندما يتأكد من أن حاصل ضرب اثنين فى اثنين هو أربعة ، ومن احاطة كلود برنار بكل ما يدور داخل الشرايين والأوردة ، وعلمنا يعرف أن تولستوى بنى مدارس نموذجية فى ضيعته . أما دوستويفسكى فسيحتل الصدارة بين المخبولين وبين شخوصه الرئيسيين ، فهم يقفون على طرف نقيص من اليوتوبيات الدنيوية ومن كل نماذج الاصلاح الدنيوى التى سوف تهدد روح الانسان وتنيمه (نوم العافسة) . وبذلك تنتزع منسه الاحساس المأسوى بالحياة . وتمشيا مع نظرية أوجست كونت ، فان تولستوى يستأهل لقب خادم الانسانية ، بينما ينظر الى دوستويفسكى على أنه شخص لا يثق فى العقيدة الانسانية ، ويؤثر البقاء فى رفقة خدام الله من المكروبين والعجزة ، وأحيانا مع المجرمين المفسدين ! ، وربما ساد بين النوعين من خدام الله قدر كبير من الكراهية .

٦

فى روايات دوستويفسكى ، يعرض الفكر الدينى والتجربة الدينية فى صيغتين أساسيتين : الصيغة الأولى صيغة سافرة تتسم - أساسا - بالصراحة والوضوح ، وطابعها الأرثوذكسى . والثانية مستترة وذات طابع مرطقى . وبمقدورى أن أضمن الصيغة السافرة الأمثلة الوفيرة من الشواهد المنقولة عن الكتب المقدسة والديالكتيك اللاهوتى والمصطلحات اللاهوتية ، وعناصر الأხოكة المبنية على حياة الكنيسة الفعلية والموتيفات الطقوسية ، وما لا يعد ولا يحصى من التلميحات الى التشبيهات التوراتية التى أضفت على عالم دوستويفسكى مسحة أيقونوجرافية خاضعة ، واتخذت الروايات مظهرا آدميا بالاضافة الى مادتها الدينية التى كثيرا ما ظهرت فى أشكال أقرب الى البداوة ، وأطلق دوستويفسكى على

شخصه أسماء مميزة ورمزية : فراسكولنيكوف (فى الجريمة والعقاب) وهو الهرطقى الذى يحيا فى حالة انفصام ، وشاتوف « النساج » وستافروجين الذى يجمع اسمه بين الكلمة الاغريقية المرادفة للصليب . أما اسنم أجلايا (فى الأبله) فيعنى المتوهجة ، واعتمدت رواية الاخوة كارامازوف فى بنائها على مصطلحات رمزية استمد دوستويفسكى معظمها من تقويم القديسين فى الكنيسة الاورثوذكسية ، اذ يعنى الاسم « اليوشا » المعاون و « العارف بالله » ، وسمى « ايفان » تيمنا بالانجيل فى الاصحاح الرابع ، لأنه كان أيضا مقترنا بأسرار الكلمة وعندما ندمع اسم « ديمترى » نشعر بصدى « لديمتر » الهة الأرض (*) . وأخفى فيدور بافلوفتش دوستويفسكى الاسم الذى يعنى « هدية الله » محاولا بهذه اللوحة الساخرة والدالة على المفارقة التى قد نكتشفها نحن أنفسنا اشعارنا بأننا ازاء العاقبة التى تفصل الاستعمال المتحرر لدوستويفسكى للوسائل الرمزية والأساطير الأكثر خصوصية وابتعادا عن المسيحية التقليدية . وفى كارامازوف بالذات ، تصادف الكلمة المفولية المرادفة لكلمة أسود » .

وبالاستطاعة الاهتداء الى رمزيات مشابهة كامنة فى أسماء بطلات دوستويفسكى . ففكرة صوفيا ، والتفكير المستند الى العناية الالهية من الأركان الرئيسية فى العقيدة الاورثوذكسية . وربط دوستويفسكى المصطلح بفكرة الاهتداء الى الحكمة عن طريق التواضع والمعاناة ، ومن هنا رأينا مجموعة من الشخصيات تسمت باسم صوفيا (صوفيا) مارميلادوفا فى الجريمة والعقاب ، وصوفيا أولينين التى تجسب البلاد لبيع الانجيل فى رواية المسبوس ، وصوفيا دولجوزوسى فى الشباب الخام والام المقدسة لاليوشا (صوفيا كارامازوف) . وتسمى باسم ماريا تيموفيرنا الكسيع فى رواية المسبوس - ولعله أنقى وأظهر شخصية بين الشخصيات التى أبدعها دوستويفسكى للمسكونين بالله ، والذين بزغ بفضلهم علم كامل جديد (**) (الكريستولوجى) . وللأسماء دلالة على موضع الانسان فى دراما الخلاص ، وفيما سماء غيروفنش دانسينكو فى معرض كلامه عن العرض المسرحى بالاخوة كارامازوف فى مسرح الفن بموسكو ١٩١١ ب « العرض الطقوسى (***) للرواية عند دوستويفسكى » .

(*) ويحيىنا هذا الصدى الى ايجراف نوحنا المسجل على الرواية :
Nisi granum frumenti cadens in terram martum Fuérit, ipsum solum manet.
Christology.
Spectacle Mystery.

(*)
(***)

واستعانت العروض والطقوس (بمعنيهما الميتافيزيقي والتقني) لأول مرة بالكتاب المقدس ، وعهد للاستشهاد بالكتاب المقدس والتلميح اليه بنفس دور الأسطورة التي كانت تضطلع بدور الخلفية التي تشكل الأحداث عند الدراميين اليونانيين . وزودت الكلمات المقدسة التي كانت مألوفة ومعينا لا ينضب حتى عهد قريب - والتصقت بنسيج العقلية الغربية والروسية - نصوص دوستويفسكي بمذاقها المميز . وبالقدور اجراء دراسة خاصة عن الفقرات التي استعار بها دوستويفسكي من الكتب المقدسة ورسائل الرسول بولس . وكما لاحظ جوارديني : لقد كان الروائي يعتمد أحيانا عدم الدقة . فمثلا - هناك خلط متعمد بين مخطط الشر المجرد والتلميحات المشخصة لابليس في بعض الاستشهادات المختصرة من الكتب المقدسة في رواية الاخوة كارامازوف ، ولكنه في أغلب الأمثلة كان يحرص في اقتباسه على الدقة مع الحرص الشديد على احتياجات الدراما ، ولم يكن يخشى من عملية الموازنة بين فقرات الكتاب المقدس وشيأ الرواية ، على نحو يذكرنا بالصائغ عندما يرصع حليته بفصوص الجواهر . وتحضرنا هنا عدة أمثلة ، ومن بين أفضلها لحظات التحول في رواية الجريمة والعقاب ورواية المسوس .

فراينسا صوفيا تقرأ الفصل الحادي عشر من انجيل يوحنا لراسكولنيكوف :

« كالت ترتجف ، وكأنها مصابة بحمى حقيقية ، واقتربت من حكاية أعظم المعجزات ، وغمرها شعور جارف بالانتصار الكبير ، وكان صوتها يرن كالجرس ، وازدادت قوته من تأثير فرحتها ، ورقصت الأسطر أمام عينيها ، ولكنها كانت تدرك أنها تقرأ بقلبيها . وعندما وصلت الى آخر آية من الآيات : « ألم يكن بمقدور هذا الرجل الذي أعاد البصر الى الأعمى ؟ » ، خفضت صوتها متمثلة بمشاعرها الشك واللوم والامتنعاج الذي اتسم به رد فعل اليهود ممن لم يصدقوا لانعدام بصيرتهم ، والذين سيركعون تحت قدميه في مناسبة لاحقة . وكان الرعد دهمهم ، وهم سيكونون هم يؤمنون » وهو أيضا أصيب بالعمى ولا يؤمن . هو أيضا سيسمع ، هو أيضا نعم نعم ! وعلى الفور الآن » . هذا ما كانت تحلم به ، وهي ترتجف في توقعاتها السعيدة :

« ومن ثم غاد يسوع لتأوهه ، وتوجه الى القبر ، وكان عبارة عن كهف مغطى بحجر .

وقال يسوع : انزعوا الحجر ، وقالت له مارثا شقيقة الشخص الذي مات : يا اله ! لقد تحول الآن الى جيفة نتنه . فقد مات منذ أربعة أيام . وشددت على كلمة « أربعة » .

وثمة توافق دقيق بين مقتبسات الكتاب المقدس والسياق ، وما يمثله من أحداث . فالذكريات والايان الذي اجتذبت حكاية لازاروس قد عنت خروج راسكولنيكوف من قبر الروح . فلقد ربطت صوفيا الشك وفقدان البصيرة عند اليهود بالحالة المائلة للبطل ، وربطت في موقف متحضر شديد الاثارة العميقة صورة لازاروس الميت بالقتيلة ليزافيتسا وينبئ بموت راسكولنيكوف الروحي بموت الموتى في آخر المطاف أو في الآخرة . وتتخلل الرؤية الموازية لجميع التفاصيل . فعندما يرن صوت صوفيا نتذكر جرس الكنيسة الذي يذق مرة كل سنة للتذكير بموت المسيح . وعلاوة على ذلك ، فقد استشهد بقصة لازاروس لاثبات تأييد دوستوفسكي لفكرة المعجزة دون التزام بتأييد صحتها تاريخيا (التي كانت ستتعارض - في الجملة - هي وفكرته عن الحرية الانسانية) ان ما يوحى به دوستوفسكي هو أن ما جاء بالكتاب المقدس ينبئ بالمعجزة الأصلية المتكررة التي تحدث في كل مرة يعود فيها أحد الآثمين الى رحاب الله .

واتبع تضافر مماثل للكتاب المقدس والموتيفات الروائية المبدأ المنظم للقسم الختامي من رواية المسوس . فعندما قابل ستيبان تريموفتش بأئمة الكتب المقدسة ، لم يكن قد قرأ العهد الجديد منذ ثلاثين سنة ، ولم يستطع على الأكثر تذكر غير بعض فقراته عندما قرأ قبل ذلك بسبع سنوات كتاب حياة يسوع لارنس رينان ، ولكنه الآن يعيش في حالة تشرد ، بلا مأوى ، ومريض ، وممثلو العناية الالهية يقفون له بالمرصاد ، فأولا تقرأ صوفيا ماتيفينا موعظة الجبل ، وعندما فتحت الكتاب المقدس عفويا وقعت عينها على الفقرة الشهيرة من سفر الرؤيا : « ملاك الكنيسة في لاؤذيقيا ، وبلغت هذه الفقرة ذروتها في الكلمات الآتية : » وأنتم لا تعرفون أنكم تعساء وأشقياء وفقراء وعميان وعرايا ، فتساءل الليبرالي العتيق : « أهذا أيضا .. هذا في كتابك أيضا ! » وعندما اقترب من الموت طلب من صوفيا أن تقرأ له الفقرة التي جاء فيها ذكر (الخنازير) - وهي حكاية منقولة من الفصل الثامن لانجيل لوقا ، وفيها تركزت كل الطاقات الجبارة و « التيمات » بطولها في المسوس ، فهي تجمع بين العبارات ذات الدلالة والتذييلات ، ويفسر ستيبان تريموفتش اعتمادا على حالة الصفاء الذهني التي تصحب الهذيان (وهي من الحالات التي تخصص دوستوفسكي في معرفتها) كلمات الانجيل على ضوء التجربة الروسية : ان الشياطين ستتغلغل في الخنازير .

« انهم نحن .. وأولئك . وبتروشا والآخرين بالإضافة اليك (*) » ،

وربما أنا على رأسهم ، وسنقذف بأنفسنا - ونحن ممسوسون وفي حالة هذيان - من فوق الصخور الى البحر ، وسنغرق جميعا . . . »

وما تضمنته هذه الفقرة من نبوءة سياسية وخاصة درامية كانت من صنع دوستوفسكى . . . وان كانت الأسطورة المهيمنة والصورة المشكلة للموقف قد وردت في العهد الجديد .

وربما قيل من قبيل الحاجة ان دوستوفسكى قد انتهك « قوانين اللعبة » ، وأنه ضخم تأثير رواياته ، وأضفى عليها مسحة من الرقار اعتمادا على استعائته بالمقتبسات التوراتية والتشبيهات ، ولكن الواقع أنه ضاعف مخاطر الفشل الفنى . فبالقدور أن يفسد أى إسشهاد قوى النص الضعيف . وإذا أريد دمج إحدى الفقرات المقدسة ، وإثبات أنها مناسبة للمقام ، يتوجب أن يكون تصميم الرواية فى ذاته متصفا بأكثر قدر من السمو والرسوخ ، اذ تجر المقتبسات فى ذيلها أصداء مثقلة بالتأويلات والاستخدامات المسبقة . وقد يؤدى ذلك الى تعية أو تآكل التأثير الذى يسعى الروائى لتحقيقه ما لم يتمتع هذا التأثير بالرحابة والدينامية ، وهكذا استطاعت رواية الممسوس المحافظة على نقل الأقوال المقدسة المهيبة ، وعندما استحضرت كلمات القديس لوقا مرة أخرى أكسبتها مذاقا خاصا مكتسبا من استعمالها فى الرواية .

ولم يحرص دوستوفسكى دائما على الاقتباس المباشر ، ففى بعض الأحيان ، كان السرد الروائى يتدفق اعتمادا على إيقاعه وتنظيمه نحو قراره مثلما نقول فى الموسيقى : ان الاكورد (التآلف) يتجه نحو القرار المسيطر ، ويذكر أ . ل . زانندو عددا من الأمثلة فى دراسته المهمة عن الروائى ، فالفصل المعنون « كنعان فى الجليل » والألفاظ التى استعملت عند رواية شعور اليوشا بالانتشاء يبدو أنها تسوق الى التعريف الكئسى للمعجزة . وبالمثل ، فان تضرع ماريا تيموفيفنا لأم الرب (يسوع - وأستغفر الله العظيم) والأرض الرطبة يعد صدق قريبا جدا للتشيد الأول لشعيرة التحضير لعملية التنصير المقدسة فى الطقوس الأرثوذكسية ، مما يثير التساؤل حول : هل قصد بكلمات الكسبيج أن تكون صياغة جديدة لنفس المعنى .

لقد نطقت شخوص مثل ماريا ومقار ايفانوفتش فى رواية الشاب الخام ، أو الأب زوسيم (الذى كان اسمه مكارى فى المسودات الأولى للاخوة كارامازوف) بلغة مشبعة بالعبارات والتلميحات التوراتية . وعندما نسعى لفهم معناها ، فأننا نواجه مشكلة شبيهة بالمشكلة التى تعترضنا عند جون هيلتون أو بنيان (الاثنان من كبار الأدباء الانجليز) . أن هذه

الحقيقة وحدها تفرق بين تصور دوستوفسكى للرواية وتصور الأوربيين المعاصرين لها ، لقد شارك دوستوفسكى اشتراكا وثيقا فى تقليد دينى حى ، وفى عاداته الفكرية والبلاغية ، واعتمد على وسائل تأويلية من نوع عفا عليه الزمان فى الأدب الأوروبى بعد القرن السابع عشر ، وعندما فعل ذلك فإنه تفوق على كل المحاولات السابقة باستثناء محاولة ملفيل (صاحب موبى ديك) لتضخيم امكانيات ومصادر حرفة الرواية النثرية ، ففن دوستوفسكى يتمتع بقدر مرموق بما سماه الناقد الانجليزى ماتيو آرنولد : « أعلى درجات الجدية » . فلقد تناول مجالات كانت تقليديا من اختصاص الشعر ، وشعر المشاعر الدينية بوجه خاص ، فلاشئ فى الرواية الأوربية يضارعها فى ضراوة مشاهداتها أو فى تعاطف تناولها . وليس بمقدور أحد تخيل كيف تستطيع إحدى صفحات مدام بوفارى (لفلوير) أو حتى أجنحة الحمامة (*) لهنرى جيمس (١٩٠٤) أن تصيب نجاحا ، اذا تعرضت للنور الذى ينطل فاعلية كلمات الكتاب المقدس ، ولقد جدت مقتربات دوستوفسكى - بالمعنى الحقيقى للغاية - من مدى قدراته .

على أن هذا لا يعنى أن تناوله للموضوعات الدينية كان مستقلا بذاته ، أو اقتصر فى الهامه على الروس . فشخصية زوسىما مستمدة بصفة أساسية من الشخصية الفعلية لتيخون زادونسكى ، ولكنها مدينة بقدر أكبر لمصادر أوربية أخرى (**) . واقتدت صلة زوسىما باليوشا بطريقة تناول جورج صاند لعلاقة الكسيس بالملك . اذ كان الرجل الزاهد المتعصب امبرواز هو النموذج المباشر الذى اقتدى به الأب فيرابونت . وطرحت جورج صاند أفكارا أثبتت شدة أهميتها فى الاخوة كارامازوف :

فلقد تعرف الكسيس عندما قال بوجود حرية عند الانسان على دليل يثبت وجود الله ، وساوى بين الانتحار وتسليم الروح لخواء الالحاد . وفى الختام فقد قال لانجيل تماما مثلما سيقول زوسىما لاليوشا : « الآن تقبل وداعى يا بنى ، وأهد نفسك لمبارحة الدير والرجوع ثانية الى الدنيا ، ولكن بينما لم تزد رواية سبريديون لصاند عن مقطوعة اهل شأنها من المانتازيا القوطية ، أثبتت « الاخوة كارامازوف » مكانتها بين أعظم آيات الشعر المعبرة عن الايمان .

وبالاضافة الى الفقرات التى ترتد الى الكتاب المقدس والموتيفات المأخوذة عن الحياة الكنائسية ، فلقد تضمنت روايات دوستوفسكى جولات عميقة ومؤثرة فى التأملات الشيولوجية والمنكونية . ولعل دوستوفسكى

The Wings of the Dove.

Die Elixiere des Teufels

. Spiridion

محل Prior Lionardus فى رواية

لهوفمان ومدينة للاب الكسيس فى رواية جورج صاند :

لم يكن يتمتع بنفس مقدرة تولستوى على الحاجة ، ولكنه كان أبرع منه فى صنعة التجريد ، وبعد أن اطلع همفري هاوس على كتاب البويتيقا لأرسطو ، فسر « مقومات الفكر » على انها تعنى « المقدرة على التجايل المتعمد عند الفرد » . وفى روايات دوستويفسكى ، اتخذ هذا التجايل مظهرا خارجيا ، فنحن نصادفه فى المشاحنات الفائضة على وجود الله فى رواية المسوس ، أو فى الحجج المتعلقة بالكنيسة والدولة فى بداية رواية الاخوة كارامازوف . غير أن المجادلات لا تنفصل قط عن السياق الدرامى . اذ يسلك كل فرد من عائلة كارامازوف فى مواجهة الأحداث مسلحا أخلاقيا ممكنا من المسالك المطروقة على نحو تعميمى فى صومعة الأب زوسيميا .

وازداد اتساع مجال لغته الفنية عندما أضاف الى عالم الأفكار : الأفكار المعاشة والمدعمة بالحجة فى أقصى حالاتها الى تعقيدات اطار الرواية التى نبغ فيها بلزاك ، والى تعقيدات المشاعر التى أولع بها كل من هنرى جيمس ومارسيل بروسيت ، نعم لقد خلق دوستويفسكى من عالم الرواية مرآة قادرة على عكس صور الانسان فى شموله وللمسلك الأيديولوجى للعصر . ولربما تفرض هذا الرأى لاعتراض يزعم أن عملية اتساع مجال الرواية قد تحقق بفضل استئصال ، ولكنى مع الاعتراف بفضل استئصال فى اتساع فن الرواية بحيث أصبح يضم كل مقومات العقل الفلسفية والجدلية ، الا أن طريقة تناوله للعقل - بالمقارنة بدوستويفسكى - كانت تنحصر على استحياء ، وتقتصر أساسا على عالم العقل .

لقد تناولت حتى الآن أكثر تعبيرات دوستويفسكى تعرضا للدين على نحو مباشر يتسم بالطابع الكلاسيكى . اذ تعد المادة المتجسمة فى السرد الروائى (كالأسماء الرمزية والمقتبسات التوراتية ، والاشبارات الى الطقوس) ذات طابع تقليدى واضح . فبمقدور سياق الرواية فى ذاته القيام بدور المعقب والاثراء . ونكتسب المقتبسات بفضل القوة الدرامية الدافعة مؤثرات اضافية جديدة ، وقد تبلور حولها الاستدلالات المستحدثة ، ولكن فى الأمثلة التى أوردتها ، لم يحدث تحول فى بناء المعنى والمدلولات التى توطدت تاريخيا ، ولربما فسرنا صنورة المسيح ، التى تومض من خلال شخصية الأمير مويشكن على نحو أورثوذكسى أو تقليدى . فالمادة كانت جاهزة بفضل قانون التداعى على حد قول الشاعر كولريديج فى اشارته « الى دور الايهام (*) فى ابداع الفن » .

بيد أننا اذا توغلنا فى أعماق عالم دوستويفسكى فسنتعرف الى أساطير مستترة و « خصوصية » وثورية ، لها عاداتها فى الكلام وأيقنتها وتقييمها الخاص للقيم والواقع ، وفى هذه البؤرة من الرؤى ، تتعرض المعتقدات

التاريخية والرموز التقليدية بعد امتزاجها بعناصر أخرى الى التحول الى شيء راديكالى وشخصي . ووصف ايفانوف هذا التغير فى صيغة مقتضبة : ان فن دوستوفسكى ينقلنا « من الواقعى الى الأشد واقعية » . وحدث - بالتبعية - تحول مناظر فى تقنية العرض ، اذ أصبحت طريقة العرض الرئيسية فى العالم « الأشد واقعية » تعتمد على المفارقات والسخرية الدرامية ، وعلى التناقض الهرطقى الكثيب .

وليس بالاستطاعة التفرقة بين طريقتى التجسيم فى كل المواضع من الرواية . اذ اشترك سمردياكوف فى الاخوة كارامازوف فى الطريقتين . وفى المخطط الخارجى تكرر الربط بينه وبين يهودا (الذى تلقى مبلغا رمزيا معدودا من المال ، وشئق نفسه بعد خيائته الكبرى ، وهلم جرا) . ولكن بوصفه الابن الرابع والابن الحق لكارامازوف ، فانه شارك فى السر المجهول لقتل الأب فى الحكاية الأولى بدور لا يمكن فهمه الا عن طريق الاستدلال الاستبطانى . اذ لم يكن لعلامات الحركة الرمزية كالاصابة بالصرع أى مكافئ خارج ميثولوجية دوستوفسكى الخصوصية والمستترة استتارا جزئيا ، هنا وكما يقول كولريديج عن الخيلة الشعرية ، تتعرض كل المادة الموجودة سلفا للتحليل واعادة الصياغة . وفى بعض أمثلة بالذات ، كانت نقلة دوستوفسكى من الواقعى الى ما هو أشد واقعية بينة جلية . ويبدو منطق العلية وكأنه قد توقف مؤقتا ، وتراجع المنطق العملى الى منطق الأسطورة . ويخطر ببالي الاختلاف بين النقاش الذى دار عن الكنيسة والدولة فى صومعة زوسيم والالتجاء المفاجئ والخفى للشيوخ المسن الى دينتري ، وبين الايمان الرومانتيكى المتواضع لصوفيا فى الجرمية والعقاب وأخرويات الرعاية الالهية البحتة التى ظهرت جلية عند خطيبة ستافروجين المقدسة والكسيحة ، وبين اعتقاد مقار ايفانوفتش فى الحب والمفعول الخفى للحسيات عند اليوشا كارامازوف . فصورة المسيح التى قدمها دوستوفسكى فى رواية الأبله هى الواقعية ، أما الرب العائد للمرة الثانية الذى سنلمحه فى الضوء غير المؤكدة لرواية المسوس فهو « الأشد واقعية » . وعندما مثل دوستوفسكى هذه الواقعية القصوى ، فإنه خطا خطوة مماثلة للخطوة التى خطاها شكسبير فى مسرحياته الأخيرة . فقد بدأ مستحوذا على وحى مأسوى ، ولكنه مع هذا وحى قد ينقلنا الى ما وراء المأساة ، وركز غايته على ايماءات ورموز منتزعة من نبع الميثولوجيا المركزية ، وطرب للمتناقضات وتلاعب بالحرية الساخرة بالأعراف المتهاوية لصينغنا المألوفة للفكر .

غير أننا عندما نحاول تتبع دوستوفسكى الى صميم ما يعنيه ، فإننا نلقى أنفسنا على وعى شديد بعدم كفاية النقد ، اذ تواجهنا المادة الرمزية البالغة الثراء باغراء يتعين علينا الاحتراس منه ، وعلى حد قول ريتشاردز :

« اننا نحتاج هنا الى عين متحررة من جانب ، والى رقة التناول من جانب آخر ، وتطرح شخصية ماريا تيموفيفنا مشكلات ثاقبة في أصول النقد ، ولم يهتد فيها دائما الى حل . اذ يشتمل اسم أسرته على تلميح الى فكرة البهجة البيضاء الظاهرة السائدة في فولكلور الطوائف الروسية المهرطقة . فهي كسيحة مثل ليزا في الاخوة كارامازوف ، ومتخلفة العقل على نحو يفوق الأمير مويشكن . (في الأبله) ، ونراها بعد ذلك قد جمعت في ذات الوقت بين صفة الأم وصفة العذراء وصفة العروس على نحو خفي . ويجلدها ليبدكن بسوط قوزاقي ، غير أنها كانت صادقة عندما اعترفت « بأنه خادمي » ، وعاشت في أحد الأديرة حيث أكدت لها امرأة عجوز (ادعت النبوة كوسيلة للتكفير !) : « بأن أم الرب هي الأم العظمى - الأرض الرطبة » . ويحاول دوستويفسكي دفعنا الى ادراك وجود خطايا في الاستبصارات . وتعزز ماريا بهذا التأكيد وتحيطه بجلال غريب . وربما أصاب الأب بولجاكوف القول بأن الربط بين العذراء والأم الكبرى (*) في الشرق القديم قد جعل من الكسيحة شخصية سابقة للمسيحية . بيد أن ماريا جسدت أيضا خواطر دوستويفسكي المكتملة عن العهد الجديد من الكتاب المقدس ، والظاهر أنها تنبأت بالكاثوليكية الحقبة التي ستجيء تاريخيا فيما بعد ، وفيها ستقوم عبادة الأرض ، التي تزودنا بالقوت بدور أساسي ، هذه الروافد اللاهوتية مقصودة بلا مرأ ، ولا بد من مراعاتها . غير أن ماريا تيموفيفنا متورطة تماما في ذات الوقت في الحالة الخاصة للأيقنة التي جاء ذكرها في رواية المسبوس . وعندما تفسر بالاعتماد على رموز خارجية ، فانها تتعرض للتناقض والتعتيم ، ويجادل الناقد ايفانوف ويوضح أن دوستويفسكي قد أراد من خلال شخصية الكسيحة :

« أن يبين كيف فرض على مبدأ الأنوثة الأبدية في الروح الروسية أن يعاني من العنف والاضطهاد على يد تلك الشياطين ، التي تتنافس ضد المسيح . للتسيء على مبدأ الذكورة في وعي العامة ، وسعى لبيان كيف أدى هجوم هذه الشياطين على الروح الروسية الى جرح أم الرب ذاتها (كما يبين في الحادثة الرمزية لتدنيس الأيقونة) ، وان كان هذا الضرب من تشويه السمعة لم يستطع بلوغ أعماقها الخفية (وبوسعك المقارنة بين رمز رداء العذراء الفضى الذي لم يمس في دار القتيلة ماريا تيموفيفنا) . »

والتعقيب يدل على البراعة وسعة العلم ، ولكنه انتقل من الواقعي الى الأقل واقعية . اذ تتعذر ترجمة « معاني » ماريا تيموفيفنا ترجمة

دقيقة الى عالم سابق من الأساطير والديالكتيك • انها تكمن فى الشمولية المتوافقة للقصيدة ، وما يواجهها هو الشعر بمعناه الكامل •

ولنتأمل احدى الفقرات الشديدة الالغاز - وان كانت تساعد على التنور - فى الرواية ، وهى تتناول أحلام ماريا بالأمومة ، وذكرياتها عن الازدهار الخفى للوعى « وبشارة الحمل من المسيح » :

أحيانا أتذكر أنه صبي ، وفى أحيان أخرى أنها صبية • وعندما لففته فى الكافولة ، وثبتها بالشرايط الوردية ، وكسوته بالأزهار ، وأعدته للتصير ، وقرأت بعض الشعائر له ، وحملته دون تنصيره عبر الغابة ، كنت منزعجة • ان أفدح الأشياء التى أبكتنى ، هو أن لى طفلا ، وليس لى زوج •

« لعل لك زوجا » هكذا سألها شاتوف ، مراعىا الحذر فى كلماته •

« انك تسألنى سؤالاً صعباً • لن أستطيع أن أخبرك أى شيء غير ما فائدة أن يكون لى أحد ، ان كان الأمر يستوى ، فكأننى بلا أحد • • أمامك لغز بسيط ، لكى تخمن » وقالت ذلك وهى تبتسم •

أين أخذت المولود ؟

« لقد أخذه الى البحيرة » - قالت ذلك وهى تتنهد •

ووكزنى شاتوف مرة أخرى : « وما رأى اذا كنت لم ترزقى بطفل ولا يزيد ما قلتيه عن حلم وحشى ؟

فاجابت خالمة دون أن يرتسم على محياها أى اثر للدهشة لمثل هذا السؤال :

« انك تسألنى سؤالاً صعباً • لن أستطيع أن أخبرك أى شيء غير اننى لن أكف عن البكاء عليه ، على أية حال • ولا أظن أن هذا كان حلماً • • • » ولملت عينها بدموع غزيرة •

كان هذه الفقرة مصاغة بلغة الشعر ، ولا تختلف عن الشعر الحالم المحموم لأفيليا فى هاملت ، وما وصفته ماريا باللغز البسيط هو - فى هذا الشأن • لعل لم أرزق بأحد • أظن أنك كنت تتكلم بدافع الفضول • هو فى رأى ، النقطة الحاسمة فى رواية المسوس • وليس بمقدورنا كشف النقاب عنه اذا اكتفينا بسرد الرموز والمرادفات من خارج الرواية • اذ تشير المصطلحات الى ما جرى فى خضم أحداث الرواية ، أى الى الأفعال الطقوسية لستافروجين ولغز زواجه بالكسيحة • فى أحلام يقظة ماريا دلائل على تأثرها بفكرة البتول وأيضاً بالأسطورة العتيقة عن أرواح الأرض

التي تزين المولود بالأزهار وتحمله عبر الغابة في موكب أشبه بطقوس التطهير والقربان ، غير أن الدموع كانت حقيقية الى درجة تدفعنا الى الشعور بالغيبط . انها تدفعنا الى النكوص من عالم الأحلام الى المصائر المفجعة لأحبوبة الرواية .

وبالمقدور فهم لغز ماريا تيموفيغنا على ضوء أحداث الرواية نفسها وأشكالها الشعرية ، ولكن ما هي الصورة التي سنتصورها للمسوس ونعتبرها الصورة المعتمدة ؟ وهل نضمها الى الفصل الشهير الذي يحمل عنوان « اعتراف ستافروجين ؟ » . هناك أسباب جوهرية تدفعنا الى عدم الأخذ بهذا الرأي ، فلقد نشر كتاب المسوس جملة مرات أثناء حياة دوستويفسكى ، ولم تعد شروط نشره تخضع للاعتراضات الأصلية لكاتكوف (الذي نشر الكتاب مسلسلا) وان كان الروائي نفسه لم يضمن الفصل التاسع في نص روايته ، فضلا عن ذلك ، فان الكثير مما ورد في قصة ستافروجين قد نقل على لسان فيرسلوف في الشاب الخام . فهل كان دوستويفسكى ينوى ادخار جهده لمادة رواية سيؤلفها فيما بعد ، بعد أن قرر اعتبارها مكملية لرواية المسوس ؟ وأخيرا وكما أشار كوماروفتش فان ستافروجين « الاعتراف » وستافروجين الرواية - كما نعرفها - مختلفان اختلافا مهما . فالشخصية الأولى هي شخصية مشروع بطل كتاب « حياة آثم كبير » . وثمة آثار لهذا المخطط الكبير يمكن العثور عليها في شذرتين رئيسيتين : « المسوس » و « الاخوة كارامازوف » ، ولكن أثناء عملية التأليف طورت كل رواية من الروائيتين ديناميتها الخاصة ، وتشكلت شخصية ستافروجين ، أثناء هذه العملية التطويرية ، كما نستطيع أن نكتشف اذا درسنا المخطوطات والكشاكيل .

ولقد كتب الكثير عن ستافروجين . وكما أشرت سلفا ، انه يمثل تنويعا على طريقة دوستويفسكى لشخصيات شيطانية أخرى من البيرونية والقوطية . ولكنه شيء أكثر من ذلك . انه المثل الأسمي لكيفية تدخل المخيلة الدينية في فن الرواية . وكما حدث كثيرا عند دوستويفسكى فان الشخصية الروائية تقدم محاطة بخلفية الدراما ، وفي صورة المسرحية المميزة . ولقد أشير الى ستافروجين في البداية باسم الأمير هاري ، ولعلنا نذكر آخرين حملوا لقب الامارة في عالم دوستويفسكى ، فعبدنا مويشكن (في الأبله) واليوشا كارامازوف في العديد من المخططات الأولية للاخوة كارامازوف ، ولم يذكر هذا اللقب أكثر من مرة واحدة في هذه الرواية . وفي ميثولوجية دوستويفسكى ، يدل هذا اللقب على مدلولات غنوصية (اشراقية) وميسيانية ، ولكن وكما ألمح الى ذلك دوستويفسكى بطريقة واضحة ، فانه كان يشير بذلك الى شخصية الأمير هال عند شكسبير . فلقد قدم لنا ستافروجين في صورة الأمير الوحشي لويلز ، وكما حدث في.

النموذج الشكسبيرى الذى اقتدى به ، فانه كان يحيا حياة مستهترة فى العالم السفلى للجريمة والفسق ، وسيحاط خلال رواية الممنوس بخاشية من المخادعين من المتطفلين والمتوحشين . وسيبدو - كما كان الحال عند الأمير هال - لغزا فى نظر أصدقائه الحميمين (المقربين) وللملاحظين الخارجيين فهم لا يعرفون هل سيزداد ادهاشه لهم .

باختراقه السدم العفنة والقبيحة

لسحب الدخان كانت ستصرعه ، كما يبدو

أم أنه فى نهاية المطاف

سيسمح للسحب الدنيئة الناقلة للعدوى

بأن تسحق جماله من العالم .

فهناك جمال ونبيل عند ستافروجين . وكما كتب ارفنج هو (*) فى مقال عن السياسة عند دوستويفسكى : « يمثل ستافروجين مصدر الفوضى التى تفيض من شخوص الرواية . فقد استحوذ عليها ، ولكنه هو بالذات لم يتعرض لأى استحواز » (٣) . ويلاحظ حتى فى دعابات دوستويفسكى الباكورة وجود نوع ما من الحكمة الدالة على الشعور باليأس ، والتى توحى بظهور أمير شيكسبيرى آخر ، اذ يؤكد أنه أخذ المواطنين الحمقى أنه ليس ممن يساقون من أنوفهم . والتقط ستافروجين المعنى الحرفى للعبارة ، وترجمها الى بانتوميم من المفارقات المضحكة . ويذكرنا ذلك بهاملت ، واهتمامه بطابع اللغة ونكاته اللاذمة . ويتعزز التشبيه بفضل عدة مشاهد تحت على التساؤل : هل كان ستافروجين « متمتعا بكامل قواه العقلية » عندما عرض الأعباء الغربية والقاسية ، ونفى من المدينة . فقد زار مصر الوطن التقليدى للأسرار الاشرافية (الغنوصية) ، وأيضا أورشليم التى تحققت فيها الرسالة المسيانية . ثم سافر الى آيسلنده على نحو يذكرنا بوجود آخرة ، جهنم فيها متخيلة كمكان مكسو بالجليد (بدلا من تخيلها فى صورة نار) . وتمائل هو وأمير الدانمرك (هاملت) وفاوست (الذى سعى ستافروجين للاقتداء به) فأمضى بعض الوقت فى جامعة ألمانية ، ولكن الشوق العميق والتوقعات الوحشية أغرته بالعودة .

وعلى حين غرة ، ظهر فى هذه المناسبة الهائلة فى بيت فارفارا بتروفنا والكسيحة ، التى وهبها دوستويفسكى نعمة الصفاء الروحى

Irving Howe.

(*)

"Dostoevsky The Politics of Salvation", Irving Howe

(٣)

(Politics and the Novel) نيويورك ١٩٥٧ .

المصاحب لحالات الابتعاد عن العقل ، وسأل : هل أستطيع أن أركع أمامك الآن ؟ » واستنكر ستافروجين برقة اقدامها على ذلك ، ولكن دلت جميع الدلائل على أن السؤال في محله ، وأن هناك شيئاً ما فى شخص ستافروجين يبرر خضوعه وإيماءاته الأولى بالعبادة ، أما « شاتوف » وهو أيضاً ضمن من عبروا تعبيراً أصيلاً عن رؤيا دوستوفسكى ، فقد أقر ما فعلته ماريا فقال لستافروجين : « لقد انتظرت حضورك طويلاً ، ولم أنقطع عن التفكير فيك قط » وتساءل : « هل تسمحين لى بتقبيل آثار قدميك بعد مبارحتك للمكان » ؟ واتسمت نظرات باقى الشخص « للأمير هارى » بغفلة مماثلة . فلكل منهم تصوّره الخاص لستافروجين ، ويحاول استغلال قدراته لضائع شهوة شخصية أو مقصد « قربانى » ؛ ولكن ستافروجين حطم من ازدادوا تقرباً منه بدافع الهوى أو بحكم العادة مثلما فعل قبل ذلك الاله زويس فى أسطورة سينميلي ويدرك ذلك بيوتر فيرخوفنسكى . فقد اتسمت عقيدته بالحذر والغدر معا .

« لماذا تحلق فى وجهى ؟ اننى بحاجة اليك ، فيدونك أنا لا شيء .
 فيدونك أنا لا أزيد عن ذبابة ، وفكرة صماء ، أى كولمبس بدون أمريكا » .

حقاً ! ولكن كولمبس كان مكتشف العالم الجديد ، حتى اذا لم يعتبر مخترعه . ويشعر بيوتر بالحيرة من أمر هذا الأخير . ألا يصح اعتباره هو الذى اخترع ستافروجين ، ويقول له : « انت فخور بنفسك ووسيم كأنك اله » . ولكن هذا الاله حريص على نحو غريب على عبادة البشر حتى اذا سجدوا له فى حالات الفساد أو الجشع ، ألا يصح القول بأن موقف فيرخوفنسكى المرعوب سينير انتباهنا الى مفارقة طالما ترددت فى أقوال الوجودية الحديثة عن أن الله هو الذى بحاجة الى الانسان ؟ (*) .

وهناك عدة مظاهر عند ستافروجين تكذب فكرة التجلى (تجلى الله للإنسان) والفكرة التى يعرضها على نحو مأسوى خفى نوعاً عن دور الله فى أساطير المرحلة الأخيرة فى فن دوستوفسكى . فلهذه علامات تدل على أنه مسيح زائف ، وقدم لنا فى صورة المسيح الدجال ، وعندما عهد فيرخوفنسكى الى تخليص القيامة الألفية لاحظ وجنود سكوتسكى (**) هنا فى الحى وعقد فيرخوفنسكى مقارنة بين العقيدة الشهوانية للسكوتسكى ، وإيحاء ستافروجين بأنه ابن القيصر الميسانى ، وفى لحظة إشراقية مصاحبة لحالة الشوجع ، رفضت ماريا تيموفينا بحرارة مزاعم ستافروجين بسرمان السماء الملكية فى عروقه ، فهو ليس العريس الالهى ، والصقر فى الرؤيا الموعودة ، والمخلص فى الأيقنة البيزنطية . « انه لا يزيد عن بومة ومخادع

Dieu a besoin des hommes.

(١٤)

(*) طائفة دينية روسية يفهم بعض بدعها من سياق الكلام .

وبياع » ، ووصفته بأنه شبيه لجريشكا أو تريبيف الراهب الذى ادعى أنه ديمترى الابن القليل للقيصر ايفان المرعب . ولقد أشير جملة مرات فى كتاب المسوس الى التماثل بين ستافروجين والقيصر الزائف ، الذى احتل مكانة مميزة فى الشعر الروسى والفكر الروسى ، وفى لهجة متناقضة مميزة تجمع بين الاعتراف بالفضل والسخرية يحيى بيوتر ستافروجين باعتباره ايفان ابن القيصر ، وعندما يولد ابن لماريا شاتوف ، فانها ستسميه ايفان بوصفه ابن ستافروجين والوريث غير المعروف للبلاد . وعلاوة على ذلك ، فان ستافروجين مثل المسيح الدجال ، كان يتشابه على نحو خطير هو والمسيح ، اذ كانت القتامة فى حالته تتوهج باشعاع مميز . وقالت الكسيحة : « انك تشبهه ، تشبهه كثيرا ولعلك من أقربائه » ، فهى وحدها بقدرتها - التى رآها دوستويفسكى وثيقة الصلة باتصافها بالحماقة - على التحديق النفاذ كانت ترى ستافروجين على علاقته ، وتراه مرتديا قناعا زائفا من الألمعية . فهو كطائر الليل الذى يدعى أنه صقر وقادر على التحليق عاليا . وانتهى بستاافروجين الأمر بشنقه لنفسه . واعتقد الناقد فلاديمير سولونيف ، وهو من المقربين الحميمين الى فكر دوستويفسكى ان هذه الفعلة الأخيرة تثبت بالقطع الطبيعة الحققة لستاافروجين . انه يهوذا ، أو المسيح الدجال ، وهناك عدد وافر من الشياطين يأتمرون بأمره . وجسمت شخصيته توقعات دوستويفسكى باقتراب ظهور عهد شيطاني جديد قبل موعده ، سيظهر فيه مخلصون زائفون من الشرق لخداع أفئدة البشر ، والزج بالعالم الى الفوضى .

واستند هذا التفسير الذى أتى به سولوفيف على دليل قوى مستمد من عالم الرواية ومن كتابات دوستويفسكى الفلسفية ، ولكنه ترك الكثير دون توضيح . ويحتوى اسم ستافروجين ليس فقط على المرادف الروسى لكلمة « قرون » ، وانما أيضا على الكلمة التى تعنى « الصليب » . فهل أراد دوستويفسكى أن يعبر على لسان المسيح الزائف عن أحد البنود الرئيسية فى عقيدته الشخصية : أفضل أن أكون مع المسيح ، على أن أكون مع الحقيقة ؟ فلماذا سمح لنفسه هذا الستافروجين بتشبهها على نحو لا يمكن الخطأ فيه (بيسوع) ابن الانسان ومتماثلا هو و « الأبله » بأن يصف على وجهه وأن يهان علنا ؟ أظننا نعرف أن دوستويفسكى كان يعتبر مثل هذه المكابدة من العلامات الظاهرة للقداسة . وعندما نبحث عن علاقة ستافروجين بالنساء سنصطدم بجملة من المآزق المتشابهة تخص المعنى المحورى ، والحاجة الى الفهم الشامل . وفى اشارة ستافروجين لشاتوف قال له : « انها لم تنجب طفلا قط ، وما كان بمقدورها تحقيق ذلك ، فماريا تيموفينا عذراء » . ومع هذا فقد أصر على وصفها بالعروس ، وكانت ميبتها هى التى حطمت فى النهاية تحفظه الفاتر والداعر . وساد

الصلة بين ستافروجين وماريا تيموفيفنا السر المقدس للزيجة والبتولة ، وقالت ماريا هناك معضلة سهلة لك . فاحذر ما هي ؟ ، ولعلنا لم نقدم على ذلك ، « لأن الحل كان فانتازيا نوعا وفاسقا » . وبرز موتيف العفة مرة أخرى في لقاء ستافروجين وليزا نيقوليفنا . ورأى فيرخوفنسكي أنه كان « فياسكو » بمعنى الكلمة ، وأراهن بأى شيء أنكما كنتما تجلسان جنبا الى جنب فى حجرة الجلوس طيلة الليل ، واستنفدتما وقتكما الثمين تتناقشان فى بعض الموضوعات المتسامية والكبرى فكيف نوفق بين هذه الصورة وصورة المسيح الدجال الذى يصور تقليديا كتجسيد للشهوة النهمه ، ولم يكن ستافروجين عاجزا جنسيا ، كما هو الحال عنده مويشكن . ولكن المثل الأوحى فى الرواية الذى تكشف فى بوضوح اهتماماته الجنسية له طابع غريب ومقدس .

وحملت ماريا شاتوف ابن ستافروجين ، وتقبل شاتوف الوليد بانتشاء مصحوب بالاذلال . ونحن نساق الى الاعتقاد بأن هذا الطفل يرمز الى ما تحاول رواية المسوس غرسه فينا من آمال المستقبل . واختيار اسم ماريا (السيدة مريم) ، والسر الخاص بأبوة الله التى آلت الى المسيح ؟ والدليل شديد الاحاح وثيق الصلة بالموضوع بحيث يتعذر انكاره ، فتمه ارتباط بين مولد المسيح ومولد ابن ستافروجين ، وليست هذه الصلة من باب التندر . فالغبطة التى شعر بها شاتوف والانفعال التلقائى والمباغت الذى تأثر به كيريلوف قد نقل الينا وكأنه قيم أصيلة . فلو كان ستافروجين مجرد مسيح زائف أو شخص تغلب عليه هذه الصفة ، فإن كل العجب والاثارات الروحية التى تترتب على مولد المسيح على هذا النحو ستبعد اضافة الى ما فى المهزلة من اثارة للسخرية .

والنقائض فى دور ستافروجين تثير الحيرة . فهو خائن فى نظر المسيح كما يؤكد ايفانوف ، ولكنه « لا يدين بالولاء لابليس » . والظاهر أن المخطط الذى يتبعه فى مسلكه يقع بالمعنى الحرفى للكلمة خارج نطاق أخلاقيات الأدميين ، وربما يكون دوستوفسكى قد خضع عند تخيله له للشك العتيق الداعى الى اليأس . فلو كان الله خلق الكون ، فانه سيكون تبعا لنفس الشعاع الذى يسرى على كل الأشياء خالق الشر . وإذا صح أنه يحيط بجميع النعم فى كينونته ، فيصح أيضا أن تشمل احاطته كل الأفعال المتعارضة مع الانسانية . ولا يجسد ستافروجين هذه الميثولوجيا الكثيبة فى جميع مواقف الرواية ، ولكن أفعاله واتصاله بالوضع الرمزي لماريا تيموفيفنا وماريا شاتوف يؤدى الى استبعاد فكرة تمثيله لعالم الشر الصرف ، أو تصويره المباشر لأمير الظلمات ، ويبدو أن هناك لحظات فى الرواية نقل لنا فيها ستافروجين الادراك المأسوى لازدواجية الله . وإذا

استعملنا لغة العارفين بالخيمياء (باعتبارها الأنسب الى منطق الأسطورة والشعر) ، فاننا قد نفسر شخصية ستافروجين على أنها تنراجراماتون (*) ، وعلى أنها شفرة سحرية تفسر ، وتكشف سر صفات الله ، وما لبث أن لاحظ الرقباء ونقاد دوستويفسكى أن ثيوديقيته الرسمية - ميتافزيقا الحرية التى ناقشها اليوشا كارامازوف - قد أخفقت فى تقديم إجابة كافية على ما قصه ايفان كارامازوف بوحشية عن أهوال العالم وشروبه . وكم يخامرني الاعتقاد باحتمال أن يكون الرد الأخير لدوستويفسكى والأكثر واقعية فى معناه موجودا عند ستافروجين فى تلميحته الى أن الشر وانتهاك القيم الانسانية لا ينفصلان عن معنى احاطة الله بكل شيء فى العالم .

هناك قلائل من الشخصوس فى الأدب تدفعنا الى الاقتراب من الحدود القصوى للفهم ، وليس من بينها ما يقنعنا على نحو أقوى بأن القول بأن الفروق المواسية بين الخير والشر وبين المقدس والوحشى من صنع الانسان ، وأن مجال تطبيقها محدود . ويمثل ستافروجين اعتقاد كيركجورد بأن مقولات الأخلاق والدين ربما لا تكون متماثلة ، وأنها قد تكون مختلفة الى درجة تأثير الحيرة ، وعندما ننظر فى أمر ستافروجين ، فاننا نهش لطريقة تحليله أو تشريحه الأعصاب عصبيا عصبيا للدلالة على عدم توقفه عن التدقيق فى رؤياه للهاوية التى يتردى اليها الفكر ، أو لتلك القدرة التى دفعت دانتى الى شق طريقه وسط لهيب جهنم بالرغم من أنها سودت جلده . كما تقول الأسطورة .

ومحاكمات « الجلد » (**) أو التوتر مسجلة فى المسودات ، وفيما يتعلق بالأمير فان جميع الأشياء يجب أن تكون محل مساءلة ، كما أسر دوستويفسكى لنفسه ، فلقد رأى من البداية ضرورة استناد دور ستافروجين على مشكلة وجود الله حتى تبعا لما جاء فى جملة مبتورة « الى حد قلب الله والحلول مكانه » (والعياذ بالله) . وما قاله كولريديج عن شكسبير يصح عن دوستويفسكى : لقد كان يملك « هذه القدرة المتسامية التى تساعد أى عقل عظيم على تقمص روح الشيء الذى يتأمله » . وثمة آثار فى كشاكيل الرواية تؤيد حدوث مثل هذا الاستيعاب الشامل . فاذا تصفحناها فسيكون بمقدورنا أن نلاحظ كيف تجاوز دوستويفسكى معتقداته الأصلية ، وتبنى أفكارا جديدة وأدرك بحسه بعض الومضات المباشرة ، وتفصل لنا المسودات البناء الأساسى لرواية المسوس ، وكيف

(*) Tetra-grammato كلمة مؤلفة من الحروف المتحركة المتناغمة التى تعنى بالعبرانية الاسم الذى يتعذر التعبير عنه بالكلمة . الكائن الاسمى .
(**) Nerve.

قام ستافروجين بدور العامل المساعد للأحداث الجارية ، فلقد كشف
اهتزاز الايمان الدينى عند شاتوف ، وساق كيريلوف الى أقصى حدود
العقل ، واستنجد بالقائل الكامن داخل فيدكا ، وأيقظ الشهوة الهستيرية
عند ليزا . انه محور حياة فيرخوفنسكى ، وان كان هناك تشابك شديد
التوثق نعجز معه عن تحديد أين يكمن مبدأ الحركة ؟

وعندما صور دوستوفسكى العلاقة بين ستافروجين والشخص
الأخرى ، رجع الى احدى الأفكار المثلثة الذروة أفكاره ، يعنى ما يتخلل
انحراف الحب من حماقة وشر . فعندما ينحرف حب الله ، تزداد فى
مقابل ذلك الحماسة والشر . وفى هذه الناحية ، يعكس فكر دوستوفسكى
كتاب كارل جوستاف كاروس (*) . وربما قرأ الزوائى هذا المبحث الأقرب
الى الشذوذ ، وان اتصف بالأعيتة قبل سجنه فى سيبيريا . وذكر كاروس
- فى معرض تمهيدته الجزئى لفرويد - وجود تأثيرات متبادلة (نستطيع
تسميتها تحولات) - بين الروح الدينية غير الناضجة وعدم النضج
الجنسى . وقد يتمخض اندلاع المشاعر الدينية أو الهوى الشبقى فيما
وصفه كاروس « بالروح غير الناضجة » عن حدوث فسوق مماثل . وربما
ينجم عن الغلو فى الرغبة التى قد يساء تصورهما أو تموضعها بطريقة
غير مكتملة على استسلام العقل للكراهيات المبالغته والبعيدة عن العقل .
ودرمت شخصية فيرخوفنسكى ومسلكه هذه الحالة من حالات الخبل
الشرير . غير أن العدوى أصابت جميع الشخصى على وجه التقريب .
المحيطة بستاافروجين . ويرجع جانب كبير من الشر الذى اجتاح زوايا
المسوس ، ولونها بلون قاتم الى تدنيس الحب أو انحرافه ، فالرجال
والنساء يستسلمون للأمير هارى ، ولكنه لا يقدر عطاءهم أو يبادلهم خبا
بحب . ويسفر هذا الاخفاق فى الجزاء ، والذي تمتد جذوره الى اتصاله
أساسا بالانسانية عن توليد الفوضى والبغضاء .

وتتجلى الطريقة التى اتبعها ستافروجين فى نزح أرواح البشر حتى
يتستنى للشياطين اقتحامها بقوة غير عادية وبرباطة جأش فى حادث اللقاء
الذى تم فى بيت فيرجينسكى . والمشهد هو مشهد العشاء الأخير ،
وتتراوح طريقة عرضه بين الأسلوب الساحر والأسلوب المأسوى . وأشتار
بيوتر فيرخوفنسكى الى أن أحدهم سيخون العهد ، وأن هناك يهنودا بين
الحواريين . ووسط كورس الإنكار والاعتراض ، لاذ ستافروجين ابن القيصر
بالصمت ، وتواجه المتآمرون طالبين إعادة التأكيد لمعرفة مدى التزامه :

(*) كتاب Psyche تأليف Karl Gustav Carus

وهمهم ستافروجين « لا أرى ضرورة للإجابة عن السؤال الذى يهتمكم » .

وصاحت أصوات عديدة : « ولكننا تعرضنا للشبهة ، وأنت لم تتعرض لها » .

وضحك ستافروجين ، ولكن عينيه كانتا متوهجتين : « وما ذنبى أنا ، إذا كنتم قد تعرضتم للشبهات » .

وصاحت بعض أصوات فى دهشة : « ما ذنبك ! ما ذنبك ! » .
وبارح كثيرون مقاعدهم .

وغادر الأمير المكان متبوعا بنبية الزائف ، تاركا الرسل فى حالة فراغ روحى رهيب وشرير . وبإمكاننا أن نستبين من رغبة فيرخوفنسكى التالية فى انتهاء الأحداث ، وأن نلاحظ مزاعم هرطقية تكاد تقارب فى عناقتها المسيحية ذاتها ، يعنى خيانة يهوذا للمسيح حتى تتكشف ساعة اللوحى .

وأيا كان ما سيقال عن ستافروجين وميثولوجية المسوس ، فانه سيتصف بعدم الاكتمال لوجود فجوة كبيرة بين عالم النقد وعالم الشعر . فتحزن لن نستطيع استيفاء الكلام عن أهمية ستافروجين ، مثلما يتعذر استيفاءنا الكلام عن هاملت والملك لير . ففى أمور الشعر والأسطورة ، ليس هناك ردود حاسمة ، وما هناك هو مجرد محاولات لزيادة كفاية اجاباتنا ، وأن تتصف بزيادة دقتها وتواضعها . ولقد قال اميسون : لقد اتسم كلام دوستوفسكى « بشذوذه ووضوحه » . وغالبا ما يرجع الوضوح الى الغرابة ، ولقد فسرت ألباز الشخصية المحورية للمسوس وما فيها من تعقيدات شكلية على أنها دليل على الاخفاق فى التقنية : « لقد أنزل دوستوفسكى فى هذا العمل المرساة فى أعماق شديدة الغور مما صعب رفعها كاملا مرة أخرى . ولكى تبحر مركبه فان عليه قطع أكثر من وصلة من الوصلات ، فلم يكن بمقدوره تزويد ما رآه بالشكل الفنى الا جزئيا فحسب » (٤) ، ولقد شرحت هذه النظرية فى مقال جاك ريفير عن دوستوفسكى . ففى صميم كل شخصية من شخصيات دوستوفسكى — كما يزعم ريفير — توجد « س » أى مجهول لا يرد الى أى شىء آخر : لا شىء يقتضى أنه اذا توافر قدر كاف من الحدس ، سيتعذر تصويرى

Freedom and Tragic Life — A Study in Dostoevsky : V. Ivanov (٤)

نيويورك ١٩٥٧ .

لاحدى الشخصيات التى تجمع فى صفاتها بين العمق والتماسك المنطقى .
ويخلص ريفير الى أن « العمق الحق » هو « العمق المكتشف » (٥) .
فاذا أوجزنا هذا التفسير فى شكل قول مأثور وأرجعنا زمانه الى فترة
سابقة لفيجاس ويك ، فسنرى أن هذا الرأى هو أبلغ دفاع عن الرواية
الأوربية بالمقارنة بالرواية الروسية .

ولكنه دفاع على طريقة دفاع الخنادق . ففى أطلس عالم التجربة ،
أو عالم الأحلام ، هناك فجوات ليس بمقدورنا سبر عمقها أو قياس ارتفاعها
الى ما هو أكثر مما نستطيع غوصه أو صعوده ، وإذا استشهدنا مرة أخرى
بالمثل المأخوذ من فروس دانتي (باراديسو) ، فسنراه يقول : فى أقصى
حدود الرؤيا فأتنا نهتدى الى النور عندما نفيض أعيننا وليس فى مواصلة
بحثنا بأعين مفتوحة ، غير أن الكوميديا الالهية والمؤلفات التى اسندت اليها
ريفير فى منطقته تعكس تصورات مختلفة ، ويرجع الاختلاف الى تضمين أو
غيب العنصر الدينى ، اذا استعملنا كلمة « دينى » بأوسع معانيها ،
فعندما يغيب هذا العنصر سيبدو متعذرا الاهتداء الى بعض المنجزات
الشعرية التى فى متناول اليد . ونحن نعرف هذه المجالات التى فى
متناول اليد ، عندما نرجع الى التراجيديات اليونانية أو الاليزابيثية ،
والى ذرية الملحة الجادة - وهذا ما أسلم به - وبالرجوع أيضا
الى روايات تولستوى ودوستويفسكى . وعندما تعجز الرواية
الأوربية عن بلوغ التفوق الذى نربط بينه وبين روايات مثل الحرب
والسلام وأنا كاريننا والأبله والمسوس والاخوة كارامازوف ، فأتنا نعزو
ذلك الى قصور المدى والافتقار الى الأساطير .

لقد اعتمدت أحداث فن الرواية ، كما مارسه يلزاك وستندال
وفلوبير وهنرى جيمس على القسم الأوسط من طيف الواقع ، ووراءه من
كلتا الطرفين تقع أعماق كبيرة وارتفاعات كبيرة . ولقد تبين فى حالة مارسيل
بروست إمكان احتواء هذا النطاق الأوسط - الذى يضم فى صدرته
النظام الاجتماعى للحياة - اعتمادا على القدرة على الملاحظة الدقيقة صورا
غنية وناضجة ومدرسة للحياة ، وتعد « البحث عن الزمان الضائع » (*)
شاهدا على أعظم تحليق مسجل للخيال الدنيوى ، وليس بمقدور أية
نظرة للعالم خاضعة للزمان أن تقدم محاكاة أكثر ارتقاء وشمولا للحياة ،
واستطاعت متانة تقنية البناء لم الشمل عندما اتصفت ميتافزيقا الرواية

De Dostoiewski et de : Jacque Rivière

(٥)

• ١٩٢٢ (Nouvelle Etudes — Paris) l'insondable.

A la recherche du temps perdu.

(٤)

بالهزال ، ولكن في آخر المطاف ، فإن العمل الفني اقتصر في حدوده على مجال أضيق من المجال الذي ظهر عند تولستوى أو دوستويفسكى ، وظهر المثل المؤيد لذلك في الحالة المخففة والملطخة التي استبعد فيها بروسست من عرضه أنبل شخصه (روبر) وسان لوب الذى وجد صليبه العسكرى (نيشانه) ملقى على الأرض في أحد بيوت الدعارة (*) . وفى الساعات المأسوية رأينا شخص بروسست - مثلما فعلت ايما بوفارى قبل ذلك - يباطئون الرأس قليلا، وكان السقوف التي تعلو رؤوسهم واطية ، أما ديمتري كانمازوف فقد رأيناه حتى وهو يرتدى جوارب قدرة - وهى إشارة قاسية للنظر من شأنه - يقف أمامنا فى تشامخ مباين . فحتى أنشد قانه وجهه مخيلتنا الى الفكرة القائلة بأن الله - رغم كل هذا - قد خلق الانسان فى صورته .

لقد ضخم ثلاثة من زوائى الصدارة فى العصر التالى للعصر الروسى وهم د . هـ . لورنس و توماس مان وجيمس جويس تراث الرواية ، ويرجع ذلك على وجه الدقة الى اتجاههم نحو الأساطير الدينية أو الموضوعات التراثية (المجاوزة) للدنيويات ، وإذا كانت محاولات لورنس قد تمخضت عن وحشيات عملية خرافية سحرية جديدة ، وإذا كان توماس مان أو جيمس جويس لم يهتديا الى الهامات متكاملة كذلك التى بلغت دوستويفسكى ، فإن هذا الأمر لا يهم ، فالحقيقة المهمة تكمن فى طبيعة تجاربهم « فأوليس » (ليجويس) بوجه خاص هى دعوة راسخة للبحث عن نظرية متناسقة للعالم ، لم يقدر عليها أحد من الشعراء الأوربيين منذ ميلتون ، وكما كان الحال عند ميلتون كان العامل المتحكم فيها هو الأسطورة الدينية . وكما كتب بلاك مور (**):

« ان شخصية ستيفن هى صورة ابليس ، أى شخصية منبوذة بإزادته ، وأنسان متضلل ، وبلوم هو المسيح (كما ورد فى الكتاب تحت اسم الآخر) وهو انسان متغرب حسب التعريف شديد العدوانية فى رد فعله ضد أى انحراف فى التجربة » .

ويتصف الاثنان بطبيعة الحال بصفات أخرى أيضا . ولكن المهم هو أن تناسب هذه المقولات فى جميع النقاط التوسع الملحوظ فى نطاق الرواية المنثورة .

وانتهى ضجيج جويس المتيد ومحاولة انشاء اكسلسيا (***) أو كنيسة تختص بالنواحي الحضارية بالشعور بالاحباط جزئيا ، بقدر ما نستطيع أن نقرر . ولم يستطع أعلام الرواية الأمريكية فى القرن العشرين

Maison de passe.

(*)

Anni Mirabiles

فى

Blackmur.

(**)

Eccelsia.

(***)

اقتفاء أثر العقيدة السائدة والشاملة التي بذر دوستوفسكى بذورها أو الاقتداء بتولستوى وتفرد شعوره بالانتشاء الذاتى . على طريقة الوثنيين ، وان اتصف بعقلانيته ، لقد كانت معاصرة الحماسة الدينية للمخيلة الشعبية فى روسيا القرن التاسع عشر ، والجدل الدائر بين الشعائر والشعر من مستلزمات ظرف تاريخى خاص ، ولم يكن أقل ارتباطا بالأرض فى احدى لحظات الزمان ، كما حدث قبل ذلك عندما ساعد تضافر الوقت المناسب والعبقرية على ظهور التراجيديا اليونانية والدراما الاليزابثية .

٧

مؤلفات تولستوى ودوستوفسكى أمثلة جوهرية لمشكلة الايمان بالأدب فهى تحدث فى عقولنا ضغوطا وتأثيرات متسلطة شديدة الوقع ، وتشغل فيما كانت مقصورة بكل وضوح على السياسات الكبرى فى عصرنا ، بحيث لم يعد فى مقدورنا التجاوب معها على أساس أدبى صرف حتى اذا وغينا ذلك ، وتتطلب هذه المؤلفات من قارئها التزاما غنيا غالبا ما يدفعه الى استبعاد كل بديل آخر ، ان مؤلفات تولستوى ودوستوفسكى لا تقرا بحسب ، ولكنها تدعونا الى الايمان بها . وكان الناس ، رجالا ونساء يحجون الى ياسنايا بوليانا (اسم القرية التى كان تولستوى يملك ضيعة كبيرة فيها) سعيا وراء الاستنارة آملين الحصول على رسالة ما تجهل حكمة أو نبوءة للخلاص . وكان معظم الزائرين - باستثناء أحد المرموقين مثل الشاعر السبوسرى رلكه - ينشدون لقاء المصلح الدينى والنبي أكثر من الروائى ، الذى تعرض للشجب حتى من تولستوى نفسه ! غير أن الشخصيتين كانتا لا تنفصمان فى واقع الأمر ، إذ كان شارج البهت الجديد واستاذ غاندى بفضل ما لديه من وحدة أساسية - أو لعل الأفضل القول يحكم تعريف عبقريته - هو بعينه مؤلف « الحرب والسلام » وأنا كارينينا . ويتباين مع هذا النفر الذى يتسمى « بالتولستويين » أتباع دوستوفسكى . أى المؤمنين برؤياه للحياة . ألف جوزيف جوبلز رواية عجيبة ، وان كانت لا تخلو من الموهبة سماها ميكائيل ، وفيها تصادف طالبا روسيا يقول : اننا نؤمن بدوستوفسكى مثلما آمن أبائنا بالمسيح (٦) ، وما قاله حصيلة لما سجله بردييف وجيد وكامى عن دور دوستوفسكى فى حياتهم ، ووعيمهم المستمد من تجاربهم الخاصة (٧) . وقال ماكسيم

(٦) Michael — Joseph Goebbels (ميونخ ١٩٢٩) وهو غير الدكتور جوسيلز وزير الدعاية الألمانية فى عهد هتلر . واثنين بالفضل للأستاذ سيدنى راتنر الذى ' نبهنى الى هذا العمل ' .
(٧) Prise de Conscience.

جوركى : ان الحقيقة البسيطة لوجود تولستوى قد يسرت للآخرين الاشتغال بالكتابة ، وشهد الوجوديون وبعض الشعراء الذين استطاعوا الاستمرار فى الحياة بعد احتجازهم فى معسكرات الاعتقال القاتلة بأن صورة دوستوفسكى وتذكرهم لأعماله ساعدهم على التحمل والتفكير بتعقل ، فلما كان الايمان ثمرة متوجة للروح ، فانه يتطلب موضوعا مكافئا له . فهل نستطيع تصور أحدا يقول انه يؤمن بفلووير ؟ » .

ولعل ميرشكوفسكى كان أول من أدرك جانب التباين فى شخصية تولستوى ودوستوفسكى ، وبدت له نقائص منظوريهما للعالم تعقيبا مؤسفا على حالة الانشقاق فى الضمير الروسى . وكان يأمل فى اقتراب الوقت الذى يلتقى فيه التولستويون والدوستوفسكيون عند هدف واحد : « هناك حفنة من الروس - وأغلب الظن أنهم لا يزيدون عن ذلك - من المتعطشين لتحقيق فكرتهم الدينية الجديدة ، ممن يؤمنون بأن الجمع بين فكر تولستوى وفكر دوستوفسكى سيؤدى الى خلق الرمز - أو الوحدة - المثلى للقيادة والاستمرار فى الحياة » (V) .

والظاهر أنه من غير المحتمل أن يقر الروائيان هذا التوقع . إذ كانت نقطة الاتفاق الوحيدة بينهما هى اعتراف كل منهما بعقرية الآخر ، واتسم هذا الاعتراف بالحذر ، وكان أحيانا اعترافا مضمرا . فلقد وضعهم اتجاه عظمتيهما وصورة كينونتهما فى موضع خصام يستعصى على العلاج . ولم يتقابل تولستوى ودوستوفسكى قط ، أو اذا توخينا الدقة قلنا أنهما كانا مقتنعين بعدم تقابلهما ، بالرغم من ادراكهما ان هذا قد حدث فى وقت ما عندما كانا يرتادان نفس المحافل . والحق فقد اقتربت سيرتهما الخارجية وتاريخ أرائهما الدينية فى مناسبات شتى ، اذ كان الاثنان على اتصال بمجموعة بتراشفسكى (دوستوفسكى ١٨٤٩) و (تولستوى ١٨٥١) ، وتركت أحداث مختلفة مثل الحكم بالاعدام وموت الأخ ، الانطباع الذى تركه مشهد الحياة فى المدينة فى أوروبا الغربية ، وانطباعات أخرى يمكن مقارنتها من ناحية دورها فى تشكيل معتقداتهما ، وأولع الاثنان بلعب القمار ، وقاما بعدة زيارات للدير المشهور فى أوبتين ، وانبهر الاثنان بالحركة الجماهيرية فى السبعينات ، وساهما بارسال مقالات للجريدة التى كان يصدرها ميخائيلوسكى . وكان لهما أصدقاء مشتركون من الراغبين فى تدبير لقاء لهما . وبقدر ما هو معلوم فان هذا اللقاء لم يتحقق . ولعل القطبين كانا يخشيان أن ينتهى هذا اللقاء بصدام شديد فى الأمزجة ، أو الى ما هو أخطر ، يعنى الى الفشل التام ، فى الاتصال (كالذى أفسد المقابلة القصيرة التى حدثت بين جويس وبروست) .

وبعد أن تلقى تولستوى خبر وفاة دوستوفسكى بفترة قصيرة كتب
الى سترخوف .

« لم أر الرجل قط ، ولم يحدث بيننا أى نوع من الاتصال . ولكن
عندما مات أدركت فجأة أنه كان أئمن المخلوقات وأعزها وأشدّها ضرورة ،
ولم يخطر ببالي قط مقارنة نفسى به . فكل ما كتبه (وأقصد بذلك الأشياء
الحسنة فقط والأشياء الصادقة) كان يتميز بقدر من السمو ، وكلما
ازداد اقباله على هذا الاتجاه زاد شعورى بالاغتراب . ولا يستبعد أن أغبطه
لمنجزاته الفنية ، ولما كان يتمتع به من رجاحة عقل ، ولكن ما يصدر عن
القلب لا يشعرنى بغير السرور . ولقد تصوّرته دائماً كصديقى وقدرت
بثقة كبرى احتمال رؤيته فى وقت ما ، ثم فجأة قرأت خبر وفاته ، وفى
البداية شعرت باضطراب شديد ، وأدركت فيما بعد كم قدرته ، فبكته ،
وما زلت أبكى حتى الآن . فقبل وفاته بأيام قليلة استمتعت بقراءة كتابه
المجرح والمهان » .

وليس من شك أن تولستوى عندما كتب متأثراً بالصدمة كان مخلصاً
فيما قاله ، ولكن عندما زعم أنه يعدّ العدة لرؤية دوستوفسكى فى وقت ما ،
فانه إما كان يخدع نفسه أو يستسلم لاحساس عارض فحسب .
ويذكرنا ذلك باخفاق مماثل فى اللقاء فى حياة كل من فردى فاجنر ،
ويقال ان فردى وصل الى قصر فاجنر فى فينيسيا لعقد ما يوصف بأول
لقاء بينهما فى نفس اللحظة التى مات فيها فاجنر ، والعبرة المستخلصة
من هذه الواقعة أنه لا بوصفه انساناً ، ولا بوصفه موسيقياً ، كان بمقدوره
أن يصل الى هناك قبل ذلك .

وتتم الرسالة حتى فى لهجتها الحزينة عن المشاعر الحقيقية
لتولستوى . فما الذى اعتبره «أشياء حسنة وأشياء حقة» فى عالم الرواية
عند دوستوفسكى ؟ لقد تماثل تولستوى هو وتورجينييف فى النزوع
الى وضع رواية « بيت الموتى » على قمة مؤلفات دوستوفسكى جميعاً ،
واعتقد تولستوى أنه كتاب حسن وتهذيبى ، وليس من شك أنه كذلك ،
ولكنه لا يمثل دوستوفسكى لا فى اتجاه تضجّه ولا كروائى . ولعله
أكثر أعمال دوستوفسكى اضطراباً بروح تولستوى . وما أعجب به
تولستوى فى رواية « المجرح والمهان » هو عنصر الشجى المسيحى ،
والخاصية العاطفية المتأثرة بديكنز . أما الأعمال الكبرى لدوستوفسكى
فانه نفر منها . ولاحظ ماكسيم جوركى أن تولستوى تحدث عن
دوستوفسكى مكربها وعلى مضض وتجنب أو كبت بعض الأشياء .
وأحياناً اندلع التعارض الأساسى فى شكل متوهج بعيد عن الانصاف :

« لقد كان شكاكاً بلا مبرر ، طموحاً ثقيلاً وسبياً الباطل . ومن
الغريب أنه يقرأ بوفرة . ولا أدري لماذا ؟ فكل شيء عنده موجه وبلا فائدة ،

لأن جميع هؤلاء البلهاء والمراهقين والراسكولنيكوفات ، ومن هم على شاكلتهم ليسوا أشخاصا حقيقيين . ان كل شيء أبسط من ذلك كثيرا ، وأكثر تقبلا للفهم . وجما يؤسف له أن الناس يقرؤون ليسكوف . انه كاتب حقيقي » (٨) .

وعقب تولستوى فى معرض حديثه مع جوركى تعقيبا غريبا ، فقال ان هناك بعض الدماء اليهودية تجرى فى عروق دوستويفسكى . واذا استشهدنا باحدى الصور التى تراءت للقديس جيروم عن انشقاق العالم : (فكان أئينا مدينة العقل والشك والاستمتاع الحر بطاعة الدينيويات) كانت فى حالة مواجهة هى وأخرويات اورشليم المجاوزة للعالم .

أما اتجاهات دوستويفسكى نحو تولستوى فانها مبعث للحيرة ، وبالغة التعقيد ، ففي كتابه « يوميات كاتب » اعترف بأن « الكونت ليون تولستوى بلا أدنى مدعاة للشك هو أكثر الكتاب شعبية عند جماهير القراء بكل ألوانهم . وأكد لقراءه ان أنا كاريننا ، التى لا يرضى عن سياستها ، من الآيات التى يعجز عن بلوغها أدب غرب أوربا ، ولكنه شعر بسخط دائم من تصور الظروف والامتيازات الاستثنائية التى يعمل تولستوى من خلالها ، فحتى فى بداية عهده بالكتابة ، عندما عاد من سيمبالا تينسك ، فانه شعر أن معدل الأجر الذى يتقاضاه تولستوى من المجلات الأدبية باهظ للغاية ، وكتب الى ابنة أخيه فى أغسطس ١٨٧٠ متعجبا :

« هل تعرفين اننى أعى تماما أننى لو كنت أمضيت سنتين أو ثلاث سنوات فى تأليف هذا الكتاب - مثلما يستطيع كل من تورجينيف وجونشباروف وتولستوى - لكن بوسعى انتاج عمل يستمر الناس فى الحديث عنه حتى بعد مرور مائة سنة من الآن ! » .

واعتقد دوستويفسكى أن الفراغ والثراء هبنا اللذان أتاحا الفرصة لظهور أعمال تولستوى ، بل ونسب اليهما الفضل أيضا فيما يتمتع به تولستوى من روح مميزة وطابع خاص ، ووصف روايات تولستوى بأنها « أدب الأعيان » وصرح فى رسالة الى ستراخوف فى مايو ١٨٧١ :

« لقد قال هذا النوع من الأدب كل ما بوسعه قوله ، وبصورة متميزة فى حالة ليون تولستوى ، واستنفد غايته ، وأصبح معقيا من الاضطلاع بأية مهمة أخرى » .

وفى يوميات كاتب (يوليو - أغسطس ١٨٧٧) وصف دوستويفسكى الكثير من أعمال تولستوى « بأنها لا تزيد عن صور تاريخية لعصور مضت

(٨) رسالة من تولستوى الى جوركى - شعبان . Reminiscences of Tolstoy . Chekov and Andreef (ترجمة كاترين مانسفيلد) لندن ١٩٢٤ .

« وولى أمرها » ، وكرر القول بأن منجزات تولستوى تحتل مكانة أدنى من مؤلفات بوشكين الذى كان رائدا للأدب التاريخي ، وبلغ به الكمال . وفى است تطبيقا دوستويفسكى ، تجر هذه المقارنة - ضمنا - سلسلة كاملة من القيم والمثل . اذ كان بوشكين هو الشاعر القومي والنبى القومى ، ومجسم مصير روسيا . وعلى نقيض ذلك ، فقد بدا كل من تورجينيف وتولستوى لدوستويفسكى (كما لاحظ فى كتابه حياة آثم كبير) كشخصيتين غريبتين نوعا .

وأشير الى تولستوى وفكر تولستوى فى جملة حالات فى عالم الرواية والكتابات الجدلية لدوستويفسكى . واتخذ حمسه للجامعة السلافية وتوقعاته الميسانية فى ابان حرب البلقان روحا هستيرية ، وكتب فى يومياته : « بارك الله فى المتطوعين الروس وحقق لهم النجاح - ويشاع ان الضباط الروس قد استشهدوا بالآلآت فى المعركة ، وكم نعثر بهم ! » . وتصور دوستويفسكى اذاعة تولستوى للحرب فى الكتاب الأخير من آنا كاريننا برهانا على الردة والاغراب الكرية عن القضية الكبرى لجميع الروس ، وتعرف فى شخص ليفن على لسان حال تولستوى ، وأدرك فى حب ليفن للأرض المقدسة « شعورا مماثلا لشعوره » . وما أزعج دوستويفسكى هو حقيقة امكان الفصل بين هذا الحب وبين الشعور القومى . فلقد اتخذت ياسنايا بوليانا شكل العالم المغلق من خلال صورة ضيعة ليفن . ولقد رفع تولستوى من قدر الحياة الخاصة على حساب الحياة العامة ، وتصور دوستويفسكى بوصفه صاحب رؤيا إعادة غزو القسطنطينية ، « وزرع المرء لحديقته » شكلا من أشكال الخيانة . واختتم نقده لآنا كاريننا فى اليوميات بملاحظة تضمنت اتهاما بالبلاغة : « ان أمثال مؤلف آنا كاريننا هم أساتذة المجتمع ومعلموه ، بينما نحن لا نزيد عن كوننا تلاميذ لهم ، فما الذى يعلمونه لنا اذن ؟ » .

غير أن العراك امتد الى ما هو أعمق من الخلاف السياسى . فلقد اكتشف دوستويفسكى ببصيرته الخارقة للطبيعة والقادرة على النفاذ فى أعماق العقل ، اكتشف فى تولستوى أحد أتباع روسو ، ولح دوستويفسكى - وكأنه يتنبأ بالغيب - وجود تحالف بين مذهب السعى نحو الكمال الاجتماعى واللاهوت المستند الى العقل ، أو أولية الشاعر الفردية ، وبين الرغبة فى استئصال الاحساس بالمفارقة والمأساة من حياة البشر ، واستطاع دوستويفسكى أن يكشف بجلاء - قبل المعاصرين الآخرين لتولستوى ، بل وقبل تولستوى - الى أين يساق الفكر التولستوى . انه يساق الى مسيحية بلا مسيح . وتكهن بوجود ركيزة من الانانية - على طريقة روسو - وراء مظهرها الانسانى ، ولاحظ فى كتابه « الشاب الخام » : « يتوجب أن يفهم حب الانسانية على أنه حب لتلك الانسانية التى خلقتها بنفسك

داخل الروح » ، ودفعه الاقتناع بالعقيدة الأورثوذكسية المفتونة بأسرار
الايان وماساته الى الاحساس بان تولستوى يمثل قمة خصومه .

بيد أن دوستويفسكى كان روائيا عظيما متحمسا ومولعا بالبحث
فى أحوال البشر بحيث يتعذر انجذابه الى فلك تولستوى ، ولا ينبغي
المبالاة بالتلميحات الغريبة لتولستوى فى جميع ما كتب دوستويفسكى من
روايات بغير مراعاة لهذا الانشقاق فى دوافعه نحوه . ولقد أشار النقاد
طويلا الى أن اسم الأبله : الأمير ليف نيقولفتش مويشكن ترديد لاسم
الكونت ليف نيقولفتش تولستوى . وبالإضافة الى ذلك ، فقد شعر كل
من مويشكن وتولستوى بانحدار اسميهما من شجرة نسب تمتد الى عهد
بعيد ، وربما بين من التشابه وجود عملية دياكتيكية فى عقل دوستويفسكى
تنسج باهامها ووهما ، وربما بكونها لاشعورية ، فهل كان يقصد القول
بأن تصور تولستوى للمسيح (وما الذى كان سيتسنى له معرفته عنه
فى الوقت الذى كتب فيه رواية الأبله ؟) يتشابه هو ومويشكن نفسه
فى كونه مسيرا نحو العجز من أثر نقص راديكالى فى البصيرة ، أو مغالاة
فى المشاعر الانسانية ؟ ، أم أن دوستويفسكى كان يشير الى أن فكرة
القداسة الفردية بغير سند من صرح كالكنيسة تعد صورة من صور اطلاق
العنان للأهواء مصيرها الانتهاك بكارثة ؟ ليس بمقدورنا الاجابة عن هذا
التساؤل ، ولكن نادرا ما يكون مثل هذا النوع من الصدى مجرد صدفة .
اذ يكمن وراءه اخلاص خفى من الخيال .

وثمة تلميح أقل خفاء ، ويحتوى على سخرية دقيقة من تولستوى
ورد فى الحوار بين ايفان كارامازوف والشيطان . اذ حاول هذا الجنتلمان
- (أو الوجيه) اقناع ايفان بأنه شئ حقيقى :

« انتبه ! . ففى الأحلام ، وبخاضة فى الكوابيس الناتجة عن سوء
الهضم أو أى شئ آخر ، يرى النائم أحيانا مثل هذه الأحداث ، أو مثل
هذا العالم الكامل من الأحداث فى شكل الأحبوة الروائية ، وما تحتويه
من دقائق غير متوقعة من أسى الأمور الى أعلاها الى آخر زر فى كم السترة ،
على نحو لم يخترعه ليون تولستوى ، كما أقسم بأغلظ الايمان ، فالموضوع
لفز معقد ، والحق ان أحد المسئولين الحكوميين قد اعترف لى بأن أفضل
أفكاره قد تواردت الى خاطره أثناء نومه ، حسنا ان هذا هو الحال الآن .
فبالرغم من أننى أمثل أحد هذه الهلوسات ، الا أنه كما يحدث فى الكوابيس ،
فأننى أتقوه بأشياء أصيلة لم تخطر ببالك من قبل » .

ولم يكتف الشيطان بالاستشهاد بالكتب المقدسة ، ولكنه استشهد
بتولستوى أيضا ، وما من شك أن دوستويفسكى قصد - ضمنا - السخرية

والقول بأن الواقعية الهائلة بتفاصيلها العديدة في الرواية عند تولستوى عرضة للهلوسة مثل عالم الأطياف في الاخوة كارامازوف .

وذكر كاتب الماني (*) أن دوستويفسكى كان ينوى ابداع « رواية معارضة لتولستوى » ، وان صبح ذلك فان أحدا لم يعثر على أى أثر منها . ولا وجود أيضا لأمثال والترسافيج ممن كانوا يزعمون كتابة حوار متخيل بين الروائيين ، ومع هذا فأننى أتساءل : ألا نملك ما يصح أن يعتبر جانبا من هذا الحوار المتخيل ، اذ تحتل في عالم فن دوستويفسكى وميثولوجيته أسطورة المدعى الأكبر أو قاضى التحقيق شيئا من نفس المكانة التى تحتلها مسرحية الملك لير ومسرحية العاصفة في عالم شكسبير . فمن حيث الشعاعية ، والمقصد ، تتميز هذه الأسطورة بتعدد أجبوكاتها بحيث نستطيع تناولها - بما يعود بالخير - من وجهات نظر متعددة ، والتعرف منها على مستويات عديدة من المعنى ، وقدم دوستويفسكى من خلالها آخر ما فى جعبته من أفكار . وربما استمد بعض عناصرها وشكلها وميتافزيقيتها من بعض خواطره الجدلية عن تولستوى ، وعندما اقترحت تصور أسطورة المدعى الأعظم كحكاية رمزية ترمز الى المواجهة بين دوستويفسكى وتولستوى ، فأننى كنت أدعو الى مخطط لا يتصف بالدوجماتيقية أو بكونه مركز ثقل دائم ، لقد طرحت هذه الأسطورة كوسيلة للنقد باعتبارها صورة ذهنية يستعان بها فى إعادة توجيه مخيلتنا الى أحد أشهر الكتب الأدبية ، وان كان الغزها .

وتمثل الأسطورة المقصودة المرحلة المتوجة لتصاعد الأزمة فى المشاحنة بين ايفان كارامازوف واليوشا كارامازوف ، فقبل أن يتلو ايفان ما سماه بقصد بقصيدته ، زعم تمرده على الله ، وأنه ليس بمقدوره قبول ما يقال عن الوحشية التى ترتكب ضد الأطفال الأبرياء . فاذا كان الله موجودا ، بينما يقتل الأطفال ويصابون بالتشوهات من جراء اللانسانية التى لا معنى لها ، فلا بد اما أن يكون شريرا أو عاجزا . ان فكرة وجود ثيوديقا غائبة وعدالة افتدائية لا تستاهل « دموع أى طفل معذب يخطب صدره بيده يقبضته الصغيرة ، ويصلى فى المرحاض النتن بدموع العاجز عن التكفير عن ذنبه مسترحما الهه الشفوق العزيز ، وبعد ذلك رقق ايفان من تنازله :

« ان الثمن الذى تحدد مقابل توافقنا وانسجامنا باهظ للغاية ، ويتجاوز قدرتنا على الدفع دخولنا الى هذا العالم . ومن ثم فأننى أبادر

بالاسراع برد تذكرة دخولي . ولو صح أننى أتصف بالأمانة ، فأننى مضطر
لإعادة التذكرة بأسرع وقت مستطاع . وهذا ما سأفعله ، فليس الله هو
ما لا أقبله يا اليوشا . وكل ما هناك هو أننى سأعيد إليك التذكرة بكل
احترام » .

واقترنت حجة إيفان اقتداء وثيقا بهجوم بلينسكى على الهيجليين فى
رسالة معروفة الى بوتكين :

« مع كل التقدير لمذهبك الفلسفى المادى العتيق ، فى الشرف بأن
أوضح لك أنه لو قدر لى الارتقاء على سلم التطور ، فأننى سأطالب هناك
بمحاسبة (رد حساب) كل المخلوقات الذين دفعتهم الظروف والتاريخ
الى الرهينة ، والى ضحايا الأخطار والخزعات ومحاكم التفتيش والملك
فيليب الثانى . . . وإذا لم يحاسبوا على ذلك ، فأننى سأقصف رقبتي .
فأنا لا أرغب السعادة التى ستمنح لى إذا لم أطمئن مسبقا على كل أخ من
أخوتي . لقد قيل إن النشاز ركن من أركان الهارمونية . ولربما كان
ذلك ممتعا ومفيدا من وجهة نظر عشاق الموسيقى ، ولكن يقينا فإنه أقل
من ذلك امتعا ونفعا لكل من قدر له القيام بدور النشاز » .

وتكمن فى هذه الفقرة نواة الأسطورة : الربط بين النقد العام
للثيوديقا وفكرة محكمة التفتيش .

ولكن شبكة الذاكرة قد ألقيت فى عدة اتجاهات ، إذ يشير موتيف
تذكرة الدخول المعادة الى احدى الرمزيات العميقة للشاعر شيللر(*) . ففى
هذه القصيدة ، يروى المتحدث كيف قاىض الشباب والحب فى مقابل
الوعد التافه بحياة متناغمة معقولة فى الآخرة ، والآن فإنه يتهم الأبدية
بالخداع . فلا أحد قد عاد بعد موته لكى يثبت حدوث تعويض منصف
عن العذاب والتفاوت بين البشر فى العالم الآخر . ويجيب صوت عارف
بكل شيء على اتهمه : لقد خير البشر بين الأمل والهناء والمتعة (**)
وليس بمقدورهم الحصول على الاختيارين ، فمن يختار الأمل فى هبوط
وحى من السماء أو عدالة ترانسندنتالية سيكون قد نال مبتغاه فى عملية
الأمل ، ولا تتوجب المطالبة بأى ثواب أكثر من ذلك . ولقد اكتفيت
بالاستشهاد بالأبيات المرتبطة ارتباطا وثيقا بنص دوستويفسكى :

« على معبرتك تلح الأشباح المحيطة بى

آيتها الأبدية المخيفة !

ولم أعرف ما هي اللحظة التي استطاعت اسعادى
فخذ هذه الرسالة التي تحمل اسم السعادة
فختمها لم يمس .. انظر !
انها امامك أيها القاضى
الذى يتخفى وراء قناع قائم
هكذا غمضت
نفى فلكننا هناك اعتقاد مبهج يسود
بان نصيبك هو أطياف الأرض
والمهدئات المخصصة لك بالاسم .
ويقولون ان المرعبات هي التي تسوقك للشر
وأن المباحج من نصيب أهل الخير
وليس بمقدورك البوح بلغز المقدر لنا
وليس بمقدورك كشف النقاب عن أفئدة الملتوين
ومحاسبة الكروب » .

لقد منح ايفان كارامازوف والمتحدث في القصيدة تذكرة دخول (*)
ولكن ليس بينهما من هو على استعداد لدفع الثمن . اذ تفوق ظلمات
العالم قدرتهم على التحمل .

لقد وضع عنصران في موضع احتكاك اعتمادا على « الذاكرة الخطافية »
عند دوستوفسكى اذا استعملنا المصطلح الذى جاء به ليفنجستون (**):
فلدينا من ناحية قصيدة شيللر و « تيم » قليب الثانى التى لمح اليها
الناقد الروسى بلينسكى . وكانت الخطوة التالية أقرب الى الخطوات
المحتومة ، اذ احتلت مسرحية دون كارلوس لشيللر موضع الارتكاز فى
عملية التخيل . وظهرت أسطورة المدعى العام عند ايفان كارامازوف لأول
مرة . ويكاد يتماثل الارشاد المسرحى هو وطريقة التلميح اليه فى
الأسطورة :

« الكاردينال المدعى العام رجل عجوز يناهز التسعين من عمره ،
وكفيف ويبتكى على عكاز ، ويسير مستندا الى مرفقى اثنين من القسيس
الدومينكان وعينهما اجترق صفوف الحاضرين ركم جميع النبلاء امامه ،
ومنحهم بركتته » .

Vollmachtbrief zum Gluecke.

the hooked atoms - ومصطلحه هو Livingston Löwes (★★)

انه رجل عجوز يقترب من التسعين ، وانحنت الحشود على الفور وكأنها شخص واحد في حضرة المدعى المسن ، وكادت تلمس الأرض ، وبارك الجماهير في صمت ثم مضى في طريقه » .

بيد أن دراما شيللر زودت دوستويفسكى بما هو أكثر من المظهر الخارجى للمدعى العام . وكما حدث في الأسطورة ، لقد عرج دون كارلوس الى الكلام عن ديالكتيك الحرية والقوى التوفيقية ، وكشف عن التكامل الفتاك للأقلية ، أى المستبدين الذين يحيون منعزلين ، وصورهم شيجالوف في رواية المسوس . وتحدث عن غواية التسامح والاغلال . لقد أفسدت امكانية الحرية الانسانية وتلقائية التلاعب بالمشاعر الانسانية « فيليب الثانى » لبعض الوقت . فلقد أثارت في طابعه الجهم وميوله الاستبدادية المستندة على انكار الفات حالة من اللوحة . وتتبع نص دوستويفسكى هذه المحاكمة (فى دون كارلوس) والمجاورتين المتباينتين بين الملك ومركز بورا ، وبين الملك والمدعى العام . ولقد نقل دوستويفسكى بعض موتيفات شيللر بغير تغيير على وجه التقريب الى قصيدة ايفان كارامازوف ، فعندما حاول فيليب (عند شيللر) تبرير ما انتابه من مشاعر انسانية عابرة عزا ذلك فى معرض كلامه عن المركز الى « النظرة التى ألقاها الى عيني » وحدث نفس موقف التعرف بين المدعى العام والمسيح . فبعد أن أحرق المدعى فى عينيه سمح الكاهن للمسيح بمبارحة المكان فى هدوء .

ولكن على الرغم من أن الأسطورة مدينة لبلينسكى ولشيللر ، ولبوشكين أيضا ، كما سنلاحظ عندما تسنح الفرصة ، الا أن تأثيرها الخاص وخصائصها الروحية مستمدة من السياق المباشر للرواية . وتعرض هذه الحقيقة أحيانا للتجاهل ، لأن الأسلوب الذى استعين به فى عرض أحداث ايفان كان يتسم بنبراته الزاعقة وبصياغته العتيقة نوعا - وكأنه أراد بهذه الوسيلة صبغ هذه الفقرة بطابع مميز يختلف عن لغة باقى الرواية . على أن قصيدة ايفان تمثل جزءا لا يتجزأ من الحوار بين الأخوين كارامازوف (ايفان واليوشا) ولا يمكن الفصل بين الكثير من معناه وبين غايته الدرامية ، فايقان يستفسر من اليوشا عن وجود انسان فى العالم يتمتع بالقدرة على العفو عن يعذبون الأطفال العجزة . ويوجب اليوشا : « هناك كائن بمقدوره العفو عن كل شىء ، عن الجميع ، ومن أجل الجميع » . لأنه وهب دمه البرى للجميع ولكل الأشياء ، وأنت قد نسيت » . ولقد أقيم الصرح تكريما له ، وفى سبيله يصيحون مكبرين : انك عادل يا الهى ، لأن حكمتك كشفت عن نفسها ! » .

غير أن ايفان لم ينس ، ويسترسل فى رواية حكاية زيارة المسيح الى أشبيلية . وبعد الاستماع الى مونولوج المدعى العام يقول اليوشا :

« ان قصيدتك تركزت على مدح يسوع ، وليس على توجيه اللوم له — كما كنت تنوى » . ولكنه أخطأ في تقدير التصور المأسوى لايفان . فلم يقصد بالأسطورة البتة الهجوم على المسيح . انها بمثابة رمز متوج وناقل أول لاتهم اي فان الله ، وأدرك ذلك اليوشا بعد لحظات وأضاف القول : « انك لا تؤمن بالله » ونطق هذه الكلمات بلهجة تنم عن الشعور بالأسف العميق ، وهذا هو لب الموضوع : فايفان يؤمن بالله بشعور وحشى مضمر ، لأنه عاجز عن ارغام روحه الصافية على الاعتقاد فى الله ، لان هذه الحالة تمثل قمة الهرطقة من حيث الحدة واثارة الالم .

غير أن ما اقترح الاقدام عليه سيكون تصورا أضيق من ذلك ، لأننى سأترك العلاقة بين الأسطورة والبناء الشامل لرواية الاخوة كارامازوف دون تعرض له . وسأعتمد على احدى حيل النقد ، وأعتبر حكاية ايفان ، كأنها لقاء متخيل بين تولستوى ودوستويفسكى ، يرمز الى ما وقع من صدام بين رؤيتين للعالم ثم التعبير عنهما بعبقريه واحساس بلاغى عظيم فى جوانب حاسمة من فكرهما . فلقد تركزت قصيدة المدعى الكبير ، وعرضت فى صورة متطرفة العداء بين عقيدتين تعرضتا للكتمان بعد تشتيتهما ، أو من تأثير الحذر فى المجادلة ، فهنا بمقدورنا أن نتتبع بأقصى قدر من الوضوح ما سماه بردييف « بالخلاف الذى لا حل له » بين تصورين رئيسيين للوجود . ولقد أفصح دوستويفسكى فى مسوداته — بعد أن تأمل نفسه مليا — عن الأفكار والتحديات التى تعد من ركائز ميثولوجيته . وهناك فصول قليلة « أنعم النظر فيها » على نحو يفوق ما حدث لهذه الحالة ، ويعزى ما فيها من ابهار الى ما تضمنته من تفاصيل .

ولنفحص فى البداية أحد المداخل التمهيدية فى الكشف :

● أقطع كل رؤوسهم .

المدعى العام : وما هى حاجتنا الى « هناك » ؟ . اننا أكثر انسانية منك . ونعشق الأرض . لقد أنشد شيللر للفرحة (*) . وتساهل دامسين (**) عن الثمن الذى يدفع فى سبيل هذه الفرحة ؟ من الدماء التى تسيل ومن الفظاعة غير المحتملة ؟ لا أحد يطرق هذه الناحية . آه ان الصלב حجة بشعة .

المدعى العام : ان الله مثل التاجر . انى أحب الانسانية أكثر من حبنى لك كفرد .

An die Freude.

(*)

(**) القديس جون دامسين Jean Damascène (مات ٧٤٩ م) وعرف بمحاربه الهرطقة والوثان . ويحتفل بعيده فى السابع والعشرين من مارس من كل عام .

هنا وبحق تظهر براعة العقل ، وما يحدثه من قفزات مباغتة وفجوات والتعابير الخفية للحدس ، فليس بالامكان استحضار أكثر من شذرة من المخطط . وتحيلنا الجملة المهشمة في البداية الى تسلسل الفكر عن الطفيان ويوتوبيا شيمالوف الاستبدادية . فهل كانت هذه العبارات تشير الى رغبة كاليجولا الشهيرة في ادماج رقاب رعاياه في رقبة واحدة جتى يستطيع قصفها بخبطة فأس واحدة ؟ أو هل بمقدورنا أن نكتشف فيها تلميحا الى احدى الشذرات الأبركر التي ذكر فيها دوستوفيسكى بكل بساطة اسم لويس السابع عشر ولى العهد المفقود ، ووضع خطأ تحت اسمه ؟ . أما الجملة التالية ، فانها ستكون أيسر فى امكان استخلاص مقصدها ، وأهميتها واضحة ، فلقد طرح المدعى الكبير قضيته التي يمكن وصفها وصفا مقبولا بأنها قضية تولستوية . فلم تكن ميتافيزيقية فى حالتها محتاجة الى واقع يتجاوز أو يتسامى على واقعنا ، لأنها تجرى فى نطاق العالم المادى والدنيوى ، فبطلنا أكثر انسانية من المسيح ، من حيث اتصافه بالابتعاد عن الكمال والأدمية . وهو أكثر امتلاء بالحياة الحققة من المسيح بفضل تعلقه بالعقل والنظام والسلام الاجتماعى . ومن هنا جاء تأكيد تولستوى « نحن نعشق الأرض » . فعليها يتعين انشاء المملكة الحققة ، اعتمادا على الزهد أو حتى على العنف ان لزم الأمر .

وفى الأسطر القليلة التالية ، استغرق دوستوفيسكى فى مجادلة تدور حول المتداعيات الشخصية والاشارات المتناثرة . فأولا ذكرنا بأنشودة الفرح لشيبلر (*) . واذا رجعنا الى القصيدة فسلاحظ عددا من الفقرات التى تستند الى فلسفة ايفان . والمقاطع السادسة من الكواترين ، وثيقة الاتصال بوجه خاص :

أيها الملايين اسجدوا لفاطر السموات

خلقكم فسواكم

وميدى أيها الأرض أمام ربك . اننا نسأله الزحمة والغفران

يا جذوة الفرح ! أيها القبس الالهى الجميل (**) !

ومن حيث الجوهر ، تمثل هذه المعانى ثيوديقيا المذهب المثالى التى تدعو الى المعاناة فى سبيل خلق عالم أفضل ، وحتى اذا أخفقنا فان الله سيثيب المحاولة . وعلى نحو ليس بمقدورنا توضيحه فان أنشودة الفرح

Der Ode An die Freude.

(*)

(***) نقلا عن ترجمة حسين فوزى لهذه الأنشودة الخالدة فى سمفونية بيتهوفن التاسعة .

سبقت دوستوفسكى الى جون دامسين الذى اشتهر بقصيدته (*) التى نهضت بدور مهم فى تاريخ مذاهب الكنائس الشرقية .

ولا يستبعد أن يكون دوستوفسكى قد عرف أنشودة شيللر وقصيدة دامسين ، التى أشاد فيها هذا القديس بالمفارقة المفرحة للآلام التى عاناها المسيح ، وبما عاد من نفع على جميع البشر بعد ميته المفجعة .

فليكن عيد البعث دعوة لنا للابتهاج

بحمل الرب بحمل الرب !

فقد قادنا المسيح من الموت عبر-الحياة

ومن الأرض الى السماء

منشدا هملويا ! « (٩) .

وهكذا كانت هناك مجموعتان تذكاريتان تجاورتا فى عقل دوستوفسكى : أنشودة الفرح لشيللر الذى يدعو الى تقدم البشر واثنائه والعمل الثانى هو احتفاء جون دامسين بتضحية المسيح الافتدائية . وفى هذه الجملة الأخيرة التى لا يخفى عدم اكتمالها ، نلاحظ تأمل دوستوفسكى للفكرتين : فهل يتوجب على الملايين أن تقاسى فى سبيل ثواب مجهول (ربما كان وهما ؟) ان هذا هو لب تحدى ايفان كارامازوف : « آه ! ان الصليب حجة فظيعة . ولكن ضد من ؟ . وفى هذه المرحلة ، ربما لم يهتد دوستوفسكى الى أية اجابة يستطيع تلوينها فى مسوداته . فلملها ستكون حجة يستند اليها من يرتابون فى خلود المسيح ، أو استعداد الله للمغفرة والعفو عن عالم عذب فيه ابنه الوحيد (المسيح) حتى الموت . غير أن عملية الصليب هى التى برر بها اليوشا اعتقاده بأن تضحية المسيح بذاته هى التى ساعدت على تبرير أية شفقة مهما كان نوعها ، أما نهاية الملحوظة فتتصف بالغازها . اذ يعجز المرء عن تفسير ما الذى يعنيه تشبيه الله بالتاجر ؟ . ولكن ثمة وضوحا فى معنى القوة والاتجاه الذى ورد فى زعم المدعى العام ان واجب الانسان يدعو الى حب الانسانية أكثر من حبه للمسيح . وسوف يفيض الكلام عن هذا الزعم فى النص النهائى ، فالمدعى العام يدافع عن البشرية ضد العنف ومفارقات المشيئة الالهية ، ويهدف الى تبرير أساليب البشر فى مواجهة اله قصى غير مفهوم ، وينتج هذا الاستهلال فى الكشاكيل - فى اختصار معتم - موارد العقل فى نظرته الى الحقيقة عند وضع المخطط الأساسى للأسطورة .

De fide Orthodoxa.

(١٠)

(٩) أدبى بالفضل فى هذه الملاحظات التى أشاد فيها دوستوفسكى بجون دامسين

لأرهابيات الأستاذ جون ج . سميرا من University College فى دبلن .

وتبعته سلسلة من المذكرات الموجزة فى جمل مبتورة وشذرات من الحوار ومقتبسات . وبوسعنا أن ندرك منها كيف ازدادت ألفة دوستويفسكى بمادته ، وسيطر على فكرته سيطرة كاملة ، وفى بعض الأحيان ، أقدم على قفزات ساعدته على بلوغ بعض النهايات التى استبعدت بعد ذلك فى الرواية الفعلية . ويذكر ايغان فى المسودات بصفة قاطعة انضمامه الى المدعى العام « لأنه هو المحب الأفضل للانسانية » . وتشتمل الاخوة كارامازوف على ارتياب ساخر :

« لماذا كل هذا الهراء يا اليوشا ؟ » انها مجرد قصيدة فارغة نظمها طالب فارغ ليس بوسعه البتة نظم بيتين من الشعر . فما الذى دفعك الى النظر اليها بمنظار الجد ؟ »

وفى المخطط الأيكر للاخوة كارامازوف تماثل ديكالكتيك المدعى العام الى حد كبير هو وديالكتيك شيجالوف ومن النزعة الاشتراكية المساواتية (*) ، التى سخر منها دوستويفسكى فى رواية المسوس : « ان علينا أن ننتظر فترة طويلة حتى يتسنى لنا تنظيم المملكة » : هكذا أسر صوت مجهول الهوية فى الكشاكيل :

« سينطلق سرب من الجراد من الأرض صائحا بأننا نعمل على استعباده ، وأنا أفسدنا العذارى ، وان كانت المخلوقات البائسة ستدعن لنا فى النهاية ، ستدعن ، وينضم أعظمها إلينا ، وتدرك أننا نتحمل المعاناة سعيا وراء اكتساب القوة » .

غير أن الملاحين والمعلومات لا يعرفون فى الواقع مدى العبء الذى سنتحمله . فنحن نحمل عبء المعرفة ، وعبء المعاناة .

لم يتصف دوستويفسكى بنبوته الصادقة فى أى موضع آخر مثلما ظهر فى المسودات ، فى هذا الحوار الطويل بين مخيلته المترددة واليقنيات المندفعة كالسهم من معقولاته . ان مصدر شخصية المدعى العام - رغم كل مظاهر السوداوية والجلال التى أحاطت بها كما ظهرت فى رؤيا شيجالوف للاولييجاركى هو شخصية الكاهن فى دون كارلوس ، وتصور الناقد الروسى بلينسكى لمارا (أحد زعماء الثورة الفرنسية) كمحب للانسانية . وعندما أحس بهويته لاحظنا ظهور نزعات عقلانية ومظاهر للحساسية تحمل طابع تولستوى بلا منازع : كالافتتان بالاحاطة بكل شئ والحب المقترن بالاستبداد للانسانية ، وعنجهية العقل عندما يظن أن معرفته اكيدة ، والنزعة التقشفية وإيثار العزلة ، وجاء تصور ايغان

« لهذا المعجوز الملعون الذى يعشق البشرية بعناد » تحمل نبوءة على نحو غريب • اذ مات دوستوفسكى قبل أن يبلغ تولستوى سن المدعى الأعظم • ولكن هواجس الأسطورة تحققت الى درجة كبيرة • فلقد طعن تولستوى فى السن ، وزادت العزلة من وحشية روحه •

وبعد هذه الملاحظات التمهيدية التى سن فيها عقل دوستوفسكى ريشته أو قلمه ، انتقل الى برهانه الكاسح الذى اقتلع كل اعتراض • هنا أيضا تساعده المسودات على الاستنارة • ففيها يطرح المدعى الأعظم قضيته بصراحة أكبر مما حدث فى الرواية ، ويتيسر لنا تتبع تفاصيل الفكرة بوضوح ، بعد أن كانت محتجبة من أثر ليريكية القصيدة • ونرى « المدعى » وهو يتهم المسيح بتخليه عن البشر تاركاً إياهم فى لهب تيارات الحرية والشك أيضا :

« قال البشر عندما بلعوا العيش ، بحثوا عن السكينة التى خصوها بمكانة تفوق كل شئ آخر • أما أنت فقد عكست الآية وناديت بأن الحياة تمرد ، وقضيت على السكينة الى الأبد • وبدلاً من أن تزودنا بمبادئ صلبة سلسلة وبينية ، صعبت الأشياء وأقصيتها عن أى منال •

والرسالة الثانية ، أى السر الثانى للطبيعة البشرية ارتكز على ضرورة توحيد مفهومية الكافة للخير والشر ، فمن يعلم ومن يرشد سيكون النبى الحق » •

وفى الاخوة كارامازوف ، طرح الاتهام نفسه ، وانما بطريقة أكثر شاعرية :

« فانظر • انك بدلاً من أن تتقدم بأساس وطيد لراحة ضمير الانسان الى الآن ••• اخذت كل ما اتصف باستثنائه وغموضه والغازه •

وكما رأينا ، ان هذا الرأى هو بعينه الاتهام الأساسى الموجه من تولستوى الى العهد الجديد من الكتاب المقدس • وفى مقام آخر من الأحكام انه أيضا انتقاده الأساسى للرواية عند دوستوفسكى • وفطن ماكسيم جوركى لاحدى الملاحظات الأدبية عندما قال ان تولستوى وضع تصوره للقصيدة حتى ينسينا نقائص المسيح ، وسعى لاحتلال المفهومية غير المترددة والشمول الواضح محل ما هو استثنائى وغامض وملغز • فقد تماثل هو والمدعى الأعظم ، فلم يقبل المفارقات والغوامض المفضة فى تعاليم المسيح • اذ كان كل من تولستوى والكاهن الذى أتى به دوستوفسكى يؤمنان بقدرات العقل على لقاء ضوء ثابت على ما تركه المسيح يسبح فى ظلمات بحور المجاز • وكتب تولستوى فى مذكراته (يونيو ١٨٩٩) :

« إن أهم شيء يكمن في الأفكار ، ويكون - بالتبعية - المبدأ الأساسي للكمال هو جعل الأفكار ركيزة للأعمال » . أما دوستوفسكى فقد اعتقد ما يخالف ذلك تماما . فقد عرف العدمية بأنها « العبودية للفكر » . فالعبد من الفكر ، كما قال أندريه جيد في كتابه عن سيكولوجية دوستوفسكى : « إن ما يتعارض والمحبة لا يعد أساسا للبغضاء ، ولكنه تفكر المخ (١) » .

وذكر المدعى الأعظم في المسودات بياناً مفزعا عما يحدث للروح الإنسانية عندما تقع في براثن الشك :

« لأن سر وجود الإنسان لا يكمن فقط في الحياة ، وإنما أن تكون الحياة من أجل شيء محدد . وبغير فكرة راسخة عما يحيا الإنسان من أجله ، فإنه لن يقبل الحياة ، ولكنه سيفضل تحطيم نفسه على البقاء فوق ظهر البسيطة » .

وهذه بالضبط هي نفس الشروط التي اشترطها تولستوى في اعترافاته : « لن يكون بمقدورى العيش ، ولما كنت أخشى الموت ، لذا سأتحايل مع نفسى حتى أتجنب اختطافه (الموت) لى » .

فالناس يتعذبون من جراء الشك والكرب الميتافيزيقى ، لأن المسيح قد سمح لهم بحرية الاختيار بين الخير والشر ، ولأن شجرة المعرفة قد تركت مرة أخرى بغير حراسة . وهنا ممكن الخطر . وهذه هي الفكرة الأساسية التي استندت إليها الأسطورة ، ويتهم المدعى العام المسيح لأنه غالى على نحو مأسوى في تقدير مكانة الإنسان أو قدرته على تحمل أوجاع الإرادة الحرة ، لأن البشر يفضلون العبودية الوحشية . وأنبيات حكاية الديمقراطية المتواضع يسوع المسيح لبوشكين (١٨٢٣) بالكثير مما جاء في ديالكتيك كارامازوف :

لقد بذرت الصحراء ببذور الحرية

ومشيت قبل ظهور نجمة الصباح

إن الأصابع التي لم تقترف ذنبا هي التي ألقت البذور

في أرض ثن من ندوب العبودية

إنها بذور مثمرة بذورها المنجب

ولكن عبثا ما تفعل أيها الباذر

لقد علمتني معنى الجهود الضائعة ...

(٧) André Gide نفس المرجع .

فايذرى ان شئت آيتها الشعوب المسالمة
وهل انتهت الحشود لنداءات الحرية
ان قدرها هو اما أن تذبح أو تجزى .
وبائناتها الاصفاذ التي قيدها بها الأسباب
عبر أجيال من الآدميين الأشبه بالانعام (٢) .

واستخلص المدعى العام النتيجة . فلن يعرف البشر السعادة إلا بعد
انشاء مملكة منظمة تنظيماً كاملاً على الأرض تحكمها سلطة قوية . تؤمن
بالمعجزات وتوفّر الخبز . وتطلقت هذه الأفكار من سيخالوف في
المسوس . انها ميثولوجية الدولة الشمولية التي شرحت وذكرت تلقظيلاً
في النبوة المحومة للكهنة العجوز :

« ثم بعد ذلك سنمنحهم السعادة المتواضعة للمخلوقات الضعيفة ،
كما هم الآن بحكم طبيعتهم . . . وسنبين لهم مدى ضعفهم ، وأنهم مجرد أطفال
جديرون بالشفقة . . . غير أن هذه السعادة الطفولية أشهى من كل شيء . . .
وسيجربون من أمرنا ، ولنكنهم سيصابون بالذهول في حضرتنا ،
وسيشعرون بالفخار لامتعتنا بالقوة والنجاة ، ولأننا تمكنا من إخضاع
شعب جماعات تقدر بآلاف الملايين . نعم ! اننا سندفعهم للعمل ، ولكننا
في وقت فراغهم سنشغلهم بالعباب أشبه بالعباب الأطفال ، وسيمضون وقتهم
في الترنم بأناشيد الأطفال والرقص البري ، ولن يخفوا عنا أى سر ،
وسنسمح - وأحياناً نمنعهم - من العيش برفقة زوجاتهم وعشيقاتهم ، ومن
انجاب الأطفال أو عدم انجابهم . . . وسيتوقف ذلك على مقدار طاعتهم أو
عصيانهم . . . وسيخضعون لنا وهم فرحون ، وسيبوحون لنا بمعظم أسرارهم ،
وأشدها إيلاًما لضمائرهم ، وسيكون لدينا إجابة على كل ما يعرضون
علينا ، وسيشعرون بالبهجة ، لايمانهم بأجابتنا ، لأنها ستنفذهم من حالات
القلق الشديد ومن فظاعة التوجع الذي يعانونه الآن في سبيل الأمتداء
الى قرار حر يهتدون اليه بأنفسهم . وسيكون كل شيء على ما يرام بالنسبة
للملايين المخلوقات ماعدا المائة ألف الذين يتسلطون عليهم » .

ولقد صعب التاريخ القريب العهد قراءة هذه الفقرة من رواية الاخوة
كارامازوف مع ابداء الرأى صراحة فيها . فهي تشبه بوجود موهبة وبعد
نظر يقترب من خافة الشيطنة . فهي تطرح أمامنا في تفصيل دقيق خلاصة
للمصائب التي ابتلى بها عصرنا ، بل وكما كانت الأجيال الأقدم تفتح
الكتاب المقدس أو فيرجيل أو شكسبير فتتهدى الى أقوال مأثورة تستنير بها

فى تجاربها ، كذلك بوسع جيلنا أن يستخلص من دوستويفسكى درساً يناسب عصرنا الحال . ولكن دعونا لا نخطئ فى تفسير معنى « هذه القصيدة الفارغة التى نظمها طالب فارغ » . إنها تنبئ بما يشبه الاعجاز بما ستفعله الأنظمة الشمولية فى القرن العشرين ، وما فيها من تسلط على الفكر . وبما تتمتع به الصفوة من قوى مدمرة واقتدائية ، وبلاستمتاع الوحش لعامة الناس بالطقوس الموسيقية الأشبه بالحفلات الراقصة فى نورمبرج وقصر الرياضة فى موسكو ، ووسائل الارغام على الاعتراف ، وخضوع خصوصيات الأفراد خضوعاً كاملاً للحياة العامة . ولكن ، وكما رأينا فى رواية ١٩٨٤ لجورج أورويل ، التى يمكن اعتبارها حاشية لرؤيا المدعى الأعظم ، فإنها قد أشارت أيضاً الى تلك الرغوض للحرية ، والتى كانت تتخفى وراء لغة الديمقراطية الصناعية ، ومظاهرها الخارجية ، إنها تشير الى البهجة الرخيصة لحضارة الكتل البشرية أو الرعاع ، والى غلبة السجل والشعارات على الفكر الراسخ الحق ، والى نهم البشر - الذى لم يختلف فى الشرق عن الغرب - فى التعلق بالزعماء والسحرة لمعاونتهم على جذب انتباههم بعيداً عن وحشية الحرية ، أشد أسرار ضمايرهم ايلاما ، وكل ما يعرضونه علينا ، ويقصده « بعلينا » هنا اما الشرطة السرية أو علماء الأمراض النفسية أو العضوية أو العقلية . وكان بوسع دوستويفسكى أن يلمح فى كلا الحالين مواضع خزى لكرامة الانسان يمكن مقارنتها بعضها ببعض .

ولكن هل من المشروع أن نضيف الى هذا النص حكاية رمزية عن حدوث لقاء بين دوستويفسكى وتولستوى ؟ لا ! ليس بالمعنى الصحيح للكلمة . فقد يشير أحد التولستويين الى أن آمال الكاتب للعظيم اليوتوبية قد استندت الى مقاومة العنف ، والحفاظ على الرفاق السكامن داخل الجمهورية المثالية . وهذا صحيح ، وإن كان لا يتعارض بالضرورة هو وتوقعات المدعى العام . إذ كان جوهر نبوءته قائماً على خضوع البشر - طوعاً - لحراسهم . وقائماً أيضاً على أن مملكة العقل ستكون مملكة السلام . وقد يعترض التولستويون بالقول بأنه ليس بمقدورنا العثور فى أى موضع من قانونهم على تصريح يوحى بانقسام البشر الى حكام ومحكومين . وإذا نظرنا لهذه الناحية نظرة ضيقة ، فإننا سنعتبرهم قد أصابوا القول . على أننا سيكون قد أسأنا الحكم على عبقرية تولستوى وطبيعة عقله ، اذا أغفنا دور أرسقراطيته الموروثة . إذ كان تولستوى يحب البشر من عل ، وتحلى عن المساواة بينهم أمام الله ، وعن اتصاف الكافة بالمفهومية الدارجة ، ولكنه تصور نفسه كمعلم وإنسان خاضع لامتيازات مكانته الرفيعة والتزاماتها ، ولم يختلف تصوره كثيراً عن تصور المدعى العام ، بأن نظام الأسرة الذى يدين بالولاء للأب هو المثل الأعلى للعلاقة بين الأفراد . ولم تضم شخصيته أية ذرة من تصور دوستويفسكى « للمذلة »

ففى نظرتة التجريبية الأريية ، لابد أن يكون تولستوى قد أدرك أن الأخلاقيات البحتة والعقلانية التى يدعو إليها لن يقبلها قبولاً حراً سوى حفنة من أصحاب الأرواح المختارة ممن يتقاربون معه فى الشبه .

ويتوقف الكثير على طريقة فهمنا لنظرة تولستوى للمسيح . فالمسيح الذى تركز تعاليمه على « تحقيق مملكة الله ، يعنى السلام للإنسان » ، والذى يفرض على الكائنات البشرية « عدم اقرار أية حماقات » لن يكون على أى نحو مرفوضاً عند المدعى العام . ان مسيح « دوستويفسكى » الذى هدد القس المسن فى البداية بحرقه ، ثم نفاه الى الأبد هو بالضبط الشخصية التراسندتالية المفضة والحافلة بالمفارقات التى سعى تولستوى لاستبعادها من المسيحية الجديدة .

وأخيراً فهناك مشكلة الله ، كما ظهرت فى قصيدة ايفان كارامازوف وفى ميثافزيقا تولستوى . اذ يفترض بوجه عام أن المدعى العام من الملحدين ، ولكن الدليل على ذلك يحتمل أكثر من وجهة نظر واحدة . فهناك فقرة فى المسودة تحمل طابع النزعة الغنوصية (الاشراقية) :

« انها هندسة اقليدس . هذا هو ما يدفعنى لقبول الله . وأكثر من ذلك ، انه سيكون الله الأبدى القديم ، الذى ليس بمقدور أحد تخيل شخصيته (أو معرفة ماهيته) . ولا بأس من أن يكون الله الخير . وسيكون الأمر أكثر مدعاة للنجل على هذا الوجه » .

والظاهر أن هذه الفقرة تعنى استبعاد ايفان أو المدعى العام للاعتراف بنوع ما من الاله القديم الأثر أو غير المفهوم . ويرجع ذلك فقط الى أن هذا الوجود سيساعد على جعل حالة العالم أكثر اضطراباً وفتاة . ألا تردنا هذه الفقرة الى لغز ستافروجين ، وللشك الجهم بأن الله الأبدى هو اله الشر . ويستند هذا الاحتمال الى ما قاله المدعى العام فى الرواية ذاتها (الاخوة كارامازوف) بأنه يؤمن بالروح الحكمة ، « الروح المخيفة للموت والدمار » ومن هنا تجيء سخريه العبارة التى وردت فيها كلمات « ولا بأس من أن يكون الله الخير » . وليس من شك ان هذين الاتجاهين لا يتماثلان هما وثيولوجية تولستوى . ولكن بوسعنا القول بأن المدعى العام وتولستوى فى آخر مراحلهم يقفان موقف تناقض فى تصورهما لله . فكلاهما يقصد انشاء مملكة يوتوبية ينزل فيها الله ضيفاً نادر الحضور ، أو ليس موضع ترحيب . فقد قبل كلاهما بطريقتين مختلفتين احدى نظريات دوستويفسكى التى تعتقد أن الاشتراكية ستوجه ضربة قاضية للإنسانية ، وستمهد للالحد .

واكرر القول بأن تفسير الأسطورة على هذا الوجه وهم (يفترق للنقاد) ومحاولة لاستخدام النقد المجازى . فمن غير المقدر فرضه على

النص بأكمله . اذ كانت تلك الجوانب من الفكر التولستوي التي كان بالاستطاعة مقارنتها مقارنة منصفة بنظريات المدعى الأعظم ، والتي لم يتح لدوستوفسكى معرفة أى شئ منها (لأنه مات قبل أن تنشر) . فبى تنتمى بقدر كبير - الى النزعات الأخيرة والأكثر غموضا فى ميتافيزيقا تولستوى . وفضلا عن ذلك ، فاننا فى هذه المحاور المتخيلة ، لم نطلع على أكثر من وجه واحد من الحجة . فلقد تركز موقف دوستوفسكى على صمت المسيح ، ولم يتجسم فى كلمات ، وانما فى ايماء واحدة هى القبلة التى طبعها المسيح على المدعى العام . وعرض رفض المسيح الاشتراك فى المباراة (موتيفا) دراميا . يتميز بجلاله وعظمته وكياسته . ولكن من الناحية الفلسفية ، فانه يحمل جانبا من معنى التهرب . وانزعج أولياء نعمة دوستوفسكى فى المجمع الكنسى الأورثوذكسى وحاشية القيصر لما فى القصيدة من نظرة من جانب واحد . اذ بدت حقيقة عدم الرد على ما قاله المدعى الأعظم وأنها أضففت على الحجة قوة يتعذر الرد عليها . ووعده دوستوفسكى بقيام اليوشا والأب زوسيميا فى الأحداث التالية للرواية بلحظ الميثولوجيا المهرطقة لايفان . وأما هل كانا سينجحان فى هذا الصدد فمسألة تستأهل النقاش .

ولكن بمجرد سماحنا بهذه الوقائع سيكون تفسيرنا للأسطورة كحكاية رمزية عن حدوث لقاء بين تولستوى ودوستوفسكى قد أثبت أنه فى محله . ولفت سير جوفرى كينز (*) الانتباه الى محاور أخاذة مماثلة عن تعارض النمايات بين وليم بليك وفرنسيس بيكون . وكتب بليك فى هامش مقال لبيكون عن الحقيقة ما كان دوستوفسكى سيكتبه : « ليست الحقيقة حقيقة المسيح ، ولكنها حقيقة بيلاطس » . ويختتم المقال « بتيما » حكاية ايفان كارامازوف : « هناك نبوءة تقول انه عندما سيأتى المسيح ، فانه لن يجد ايمانا على الأرض » . وقال بليك مفاجيا : « لقد وضع بكون نهاية للايمان (٣) » . ان مثل هذا التبادل فى الراى بين اناس يفصل بينهم زمان طويل ، أو داخل عقل منقسم على نفسه يتمخض عن استخلاص لبعض النتائج ، وزيادة ايضاح النقاط الغامضة . فهى تشير من خلال توتر المتباينات والمتعارضات الى المتناقضات المتكررة فى تراثنا الفلسفى والدينى .

فيفضل العرافة أو المصادفة ، أنبات نهاية أسطورة المدعى العظيم على نحو غريب بما جرى فى سيرة حياة تولستوى . وصور ايفان

(٣) انظر الى مقال Sir Geoffrey Keynes فى The Times Literary Supplement

☆ فى ٨ مارس ١٩٥٧ .

كارامازوف المدعى العام كرجل مسن أمضى حياته بطولها فى الصحراء .
وان كان لم يستطع زعزعة حبه الراسخ للإنسانية . ولعل هذه الصورة هي
التي خطرت ببال ماكسيم جوركى عندما وصف تولستوى بأنه انسان
يبحث عن الله لا لنفسه ، وانما للبشر حتى يتركه الله (فى حاله) فى
سلام الصحراء التي اختارها بنفسه . وهل هناك ما هو أكثر اتصالا ووثوقا
بتولستوى فى أواخر أيامه مما قاله ايفان كارامازوف عن الانسان « الذي
أكل عشب الصحراء وبذل جهدا مضنيا للسيطرة على جسده حتى يكتسب
الحرية والكمال ؟ » .

٨

لم يتوقف التضاد بين تولستوى ودوستويفسكى بعد موتهما .
والواقع أنه ازداد حدة ، وازداد اتصافا بالدرامية بعد تأثره بالأحداث
اللاحقة ، فلقد ألفا أعمالهما فى عهد من عهود التاريخ بدا مناسبة لابداع
الفن العظيم . انه العهد الذي بدت فيه الحضارة أو الثقافة التقليدية على
حافة التدهور « ثم واجهت القوة الحيوية لهذه الحضارة أحوالا تاريخية
لم تعد تناسبها ، وان استطاعت الحفاظ على سلامتها لبعض الوقت فى
مجال الابداع الروحي ، وأثمرت ثمرتها الأخيرة ، بينما استفادت حرية
الشعر من التدهور الذي حدث للأوضاع الاجتماعية وروحها (٤) » . وقبل
مرور أربعين سنة على نبوءة المنفى العام بأن مملكة الله آتية لا ريب فيها ،
تحققت بعض آمال تولستوى ومعظم مخاوف دوستويفسكى ، بعد أن فرض
على روسيا نظام استبدادى آخرى ، عبارة عن الحكم الفردى الذي تنبأ به
شيجالوف فى رواية المسوس ، وبذلك صدقت رؤيته .

وحظى بالتقدير دوستويفسكى وكتاباته خلال الحقبة القصيرة التي
أشرف فيها فجر السلطة الحديثة على الظهور ، وتحررت الطاقات الإبداعية
مرة أخرى . واعتقد لينين أن كتاب المسوس «مقرز رغم عظمتة» . ووصف
لوناشارسكى « دوستويفسكى » بأنه أعظم كتاب روسيا وأسحروهم بياناً .
واحتفت السلطات الرسمية والنقاد بمرور مائة عام على مولده (١٩٢١) (٥)
ولكن بعد انتصار النزعة الشييجالوفية (نسبة الى شيجالوف) فى صورتها

(٤) Jacques Maritain فى كتاب Creative Intuition in Art and Poetry

(نيويورك ١٩٥٢) .

(٥) انظر Irving Howe نفس المرجع .

المتطرفة ، نظر الى دوستويفسكى كمدو خطير وداعية للهدم والهرطقة . واتهمته محاكم التفتيش الجديدة بالروحانية والرجعية ، وبأنه شخصية عليلة وهبت مخيلة فذة ، ولكنها مجردة من أية بصيرة تاريخية : وكانوا على استعداد لتحمل كتاب « بيت الموتى » ، لأنه صور الاستبداد القيصري ، ولا مانع أيضا من قبول « الجريمة والعقاب » لأنها بينت كيف يستطيع سحق أية ثورة ثقافية أحدثها التناقض الداخلي فى المجتمع السابق للماركسية . وأما فيما يتعلق بكتب دوستويفسكى الرئيسية مثل الأبله والمسنوس والاخوة كارامازوف فقد قال ممثلو الحقبة الستالينية نفس ما قاله المدعى الأعظم للمسيح : « اذهب ولا تظهر مرة أخرى » لا تجيء على الإطلاق . اطلاقا اطلاقا ! » . وفى يولييه ١٩١٨ ، أمر لينين بتشديد تمثيلين لتولستوى ودوستويفسكى . وما أن جاءت ١٩٣٢ حتى رأينا بطل رواية « الخروج من الفوضى » لاليا اهرنبرج يعترف بأن دوستويفسكى وحده هو الذى قال الحقيقة عن الشعب ، ولكنها الحقيقة التى لا يستطيع معاشتها : « فهى تصلح لكى تروى للمحتضرين على غرار ما يحدث فى الشعائر الجنائزية » . ولكن عند الجلوس لتناول الطعام ، يجب أن تنسى تماما ، وإذا أنجب أحد طفلا وقام بتنشئته فعليه بادية ذى بدء أن يتخلص من كتب هذا الرجل . . . وعلى من يتولى انشاء دولة أن يأمر حتى بعدم ذكر اسمه قطعا » .

أما تولستوى فعلى عكس ذلك . اذ حظى بأعظم تقدير باعتباره أحد أصحاب الفضل على الثورة . واحتل مكانا مرموقا فى بانثيون الثوار مثلما حدث لروسو عندما تمتع بالقداسة فى معبد العقلاء الذى أنشأه روبسبير . واعتبر لينين « تولستوى » أعظم كتاب الرواية أجمعين ، وعندما تناول النقد الماركسى الكلام عنه تحول الأستقراطى الشبهيد المراس والمتصلب الرأى ، الذى كتب ماكسيم جوركى بتهيب عطوف عن غطرسته وعنجهيته الى بطل الروح القومية البروليتارية . واكتشفت فيه الثورة الروسية مرآتها الحقة ، على حده قول لينين . وأقصى دوستويفسكى الفنان المجرح الذى ذاق الذل والهوان والمتطرف المدان ، الذى استطاع أن يبقى حيا بعد فترة السجن التى أمضاها فى سيبيريا والرجل الذى عرف كل ألوان الحطة الاقتصادية والاجتماعية ، أقصى بعد وفاته من « عالم البروليتاريا » ، بينما حظى تولستوى الذى روى أحداث المجتمع الراقى وأعيان الريف والمدافع الأكبر عن النظام السياسى الذى يتبع تقاليد تعظيم دور الآباء وأهليته لادارة الدولة فى العهد السابق للتصنيع ، حظى بمواطنة الاحرار فى المدينة الألفية الجديدة . انها مفارقة مفعمة بالدروس تثبت لنا مدى وثوق صلة قصيدة ايفان كارامازوف - رغم نقصها ولغتها المجازية - بالأحداث . فما اكتشفه الماركسيون فى تولستوى هو الكثير من العناصر التى تخيلها دوستويفسكى

فى أسطورة « المدعى العام » مثل الايمان المتطرف بالتقدم الانسانى عن طريق السبل المادية ، والايمان بالعقل البراجماتى ، ورفض التجربة الروحية والاستغراق التام فى مشكلات هذا العالم والاقتراب من استبعاد دور الله فى العالم . فلقد تصوروا دوستويفسكى فى صورة قريبة لتصور المدعى العام للمسيح . تصوروه فى صورة المشايخ الأبدى ومروج فكرة الحرية والمأساة ، أنه الرجل الذى تصور أن بعث روح الفرد أهم من التقدم المادى للمجتمع بأسره .

لقد تناول النقد الأدبى الماركسى على نحو خصيب - وإن كان بطريقة انتقائية - عبقرية تولستوى . فهو إما شجب معظم كتابات دوستويفسكى ، أو تجاهلها . ومن الشهود على ذلك جورج لوكاش . فلقد أفاض الكتابة عن تولستوى ، وعندما تناول الكلام عن « الحرب والسلام » وآنا كاريننا ، كشفت كتاباته عن الارتياح . أما دوستويفسكى فلم يظهر اسمه فى مؤلفاته الجسيمة إلا لما . وأشار لوكاش إليه فى كتاب من أبكر مؤلفاته (*) فى فقرته الختامية . إذ ذكر لنا فى عبارات متفجرة بليغة غامضة أن عالم الرواية عند دوستويفسكى يقع خارج نطاق مشكلات القرن التاسع عشر التى تناول لوكاش الحديث عنها . وأخيرا وفى سنة ١٩٤٣ : كتب مقالا عن مؤلف الاخوة كارامازوف . ومن سخریات القدر اختيار لوكاش كشعار له بيتا من شعر الشاعر الانجليزى براوننج يقول فيه : « لقد ذهبت لكى أثبت روحى (**) » ولكن المغامرة لم تسفر عن أكثر من القليل ، أى جاءت فى صورة متقطعة ومتردة وسطحية .

وكان من الصعب أن تكون غير ذلك . فلقد جسدت أعمال دوستويفسكى انكارا تاما للنظرة الى العالم التى اعتنقها الثوار الماركسيون . وبالإضافة الى ذلك ، فلقد احتوت على نبوءة يتعين على كل ماركسى رفضها . إن كان من المؤمنين بالنصر النهائى للمادية الجدلية ، ان أنصار شيجالوف والمدعى الأعظم قد يسيطرون سيطرة مؤقتة على مملكة الأرض ، ولكن حكمهم مسير الى لقاء حتفه وإلى الهاوية وإلى سفك كل منهم للآخر بسبب افتقارهم المحتوم الفتاك الى الانسانية . ولا مفر من أن تبدو رواية المسوس لأى ماركسى مؤمن بصير كأنها هوروسكوب يكشف عن وقوع كارثة .

وأبان العهد الستالينى ، كانت الرقابة السوفيتية تعمل على هدى هذه النظرية . وصحبت « النبوة » المناهضة لستالين عملية إعادة تقييم لدوستويفسكى واستئناف الدراسات الدوستويفسكية . ولكن من الواضح أن النظام الديكتاتورى البروليتارى والديوى ، حتى فى صورته المنحرفة

Die Theorie des Romans Lukacs.
"I go to prove my soul"

(*)
(**)

المنزوع ليس بمقدوره أن يسمح للكثيرين من رعاياه بقراءة وتأمل مغامرات الأمير هويشكن وحكاية شجالوف وفيرخومنسكى أو الفصول المؤيدة والمعاوضة (*) فى رواية الاخوة كارامازوف . ومرة أخرى قد يعود دوستويفسكى كصوت من العالم السفلى .

وفى خارج روسيا ، يصح القول - على الجملة - بحدوث عكس ذلك . فلقد تغلغل دوستويفسكى بقدر أكبر من تولستوى فى نسيج الفكر المعاصر ، انه أحد الأعلام الرئيسيين فى الوعى الحديث . واقتحمت النزعة الدوستويفسكية سيكولوجية الرواية الحديثة وميتافزيقا « العبت » والحرية المأسوية التى انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية واللاهوت التأمل (**). فلقد دارت العجلة دورتها الكاملة . وغدا الاسقوثى الذى قدمه فوجى (***) كأحد البرابرة الأبعدين نبيا ومؤرخا لحياتنا . ولعل هذا يرجع الى ازدياد اقتراب البربرية منا !

وهكذا فحتى بعد موتهما استمر التضاد بين الروائيين : تولستوى الوريت الرائد لتقاليد الملحمة ، ودوستويفسكى أحد العظماء من أتباع المزاج الدرامى بعد شكسبير . تولستوى صاحب العقلية المقتونة بالمعقولات والواقع ، ودوستويفسكى محقق العقلانية والشديد الولع بالمفارقات ، تولستوى شاعر الأرض والروح الباستورالية ، ودوستويفسكى قمة المواطنة وسيد البنائين فى المتروبوليس الحديثة فى نطاق اللغة . تولستوى المتعطش للحقيقة والذى قضى على نفسه وعلى المحيطين به عندما غالى فى البحث عنها ، ودوستويفسكى الذى كان يؤثر الوقوف ضد الحقيقة على الوقوف ضد المسيح ، والذى يرتاب فى القدرة على الفهم الشامل ونصير الأسرار الروحية ، تولستوى الذى حرص دوما على التزام الطريق الاسمى للحياة ، على حد قول كولريديج ، ودوستويفسكى الذى كان يؤثر شق طريقه فى المتاهات (الليبرينت) وكل ما يتنافى والطبيعة فى أقبية ومستنقعات الروح . لقد كان تولستوى أشبه بصرح كبير يتخطى الأرض الملموسة فى التجربة المشخصة . أما دوستويفسكى فكان يقف دائما على حافة عالم الهلوسة والأطياف معرضا على البوام لاقتحام عالم الشياطين ، فيما أثبت فى نهاية المطاف أنه مجرد نسيج من الأحلام . تولستوى مجسد الصحة والعافية وحيوية أهل أوليميا ، ودوستويفسكى خلاصة الطاقات المهلدة بالمرض والمس ، تولستوى الذى رأى مصائر البشر تاريخيا فى

Pro و Con.

Speculative.

(١٨٥٠ - ١٩١٠) رواى صاحب فضل

(*)

(**)

Vogüe (***)

ترجمة الادب الروسى الى الفرنسية .

تيار الزمان ، ودوستوفسكي الذي رأى هذه المصائر كاشياء معاصرة في حالة ركود واهتزاز في مواقفها ومقارقاتها الدرامية • تولستوى الذي حمل الى قبره في أول مناسك دفن تجرى في روسيا ، ودوستوفسكي الذي شيع الى مثواه الأخير في قرافة دير الكسندر نفسكى فى سان بطرسبورج وسط طقوس وقور للكنيسة الأرثوذكسية • دوستوفسكى الذى احتلت صفته كإنسان مؤمن بالله الصدارة ، تولستوى أحد الذين تحدوا – هذا الاله فى الخفاء ••

وفى بيت ناظر محطة أستابافو قيل ان تولستوى كان لديه كتابان بجوار فراشه : الاخوة كارامازوف ومقالات الفيلسوف الفرنسى مونتاني . والظاهر أنه اختار الموت فى حضور روح خصمه الكبيرة وروح أحد الشخصيات القريبة منه • وكان اختياره للشخصية الثانية (مونتاني) ملائماً باعتبار مونتاني شاعر الحياة ووجدتها وشموليتها ، ليس بالمعنى الذى فهم به تولستوى هذا السر • ولو أنه نظر فى الفصل الثانى عشر الشهير من المقالات عندما كان يروض عبقريته الوحشية لاهتدى الى حكمة تناسبه ، كما تناسب دوستوفسكى : ليس هناك عمل عظيم دال على الاعجاز يتساوى هو والروح الانسانية (م) •

C'est un grand ouvrier de miracles que l'esprit demain. (د)

BIBLIOGRAPHY

QUOTATIONS from the novels, tales, dramas, and essays of Tolstoy are taken from the translations by Louis and Aylmer Maude in the Centenary Edition (1928 - 39). There are two exceptions to this : in the case of **Anna Karenina**, I have used the the translation by Constance Garnett, and in that of **The Christian Teaching**, I have quoted from the translation by Vladimir Chertkov (New York, 1898).

Quotations from Tolstoy's letters, journals, and unfinished writings are taken from the following :

P. I. Biryukov : **Leo Tolstoy : his life and work** (London, 1906) . **The Journals of Leo Tolstoy, 1895-1899** (trans. by R. Sturmsky, New York, 1917) ; **Tolstoy's Love Letters** (trans. by S. S. Kotliansky and Virginia Woolf, London, 1923) ; **Lettres inédites de L. Tolstoy à Botkine** (trans. by J. W. Bienstock in vol. 66 of **Les oeuvres libres**, Paris, 1926) ; **The Private Diary of Leo Tolstoy 1853-1857** (trans. by Louise and Aylmer Maude, London, 1927) ; **The Letters of Tolstoy and his Cousin Countess Alexandra Tolstoy** (trans. by L. Islavin, London 1929) ; **New Light on Tolstoy, Literary Fragments, Letters and Reminiscences Not Previously Published** (ed. by R. Fülöp-Miller, London, 1931) ; **Léon Tolstoï et Sophie Tolstoï. Journaux intimes, 1810** (trans. by J. Chuzeville, Paris, 1940).

Quotations from the notebooks and drafts for **Anna Karenina** and **Resurrection** are taken from the translations into French by Henri Mongault, S. Launeau, and E. Beaux published in the Bibliographèque de la Pléiade (Paris, 1951). I have also consulted Henri Mongault's translation of **War and Peace** published together with a preface by Pierre Pascal, in the same collection (Paris, 1944).

QUOTATIONS from the novels and tales of Dostoievsky are taken from the translations by Constance Garnett (London, 1912-20) except in the following cases : I have used G. J. Hogarth's translations of *Poor*

Folk, The Gambler, Letters from the Underworld, The Gentle Maiden, and The Landlady, as they have appeared in Everman's Library. Quotations from **The Diary of a Writer** are taken from the translation by Boris Brasol (London, 1949).

Quotations from Dostoevsky's letters, reminiscences, and literary fragments are taken from the following :

Lettres of Fyodor Michailovitch Dostoevsky (trans. by E. C. Mayne, London, 1914) ; **Letters and Reminiscences** (trans. by S. S. Kotliansky and J. Middleton Murry, London, 1923) ; **Dostoevsky : Les Inédits** (trans. by J. W. Bienstock, Paris, 1923) ; **Der unbekannte Dostojewski** (ed. by R. Fülöp-Miller and F. Eckstein, Munich, 1926) ; **Dostoevsky : Lettres à sa femme** (trans. by J. W. Bienstock, Paris, 1927) ; **New Dostoevsky Letters** (trans. by S. S. Kotliansky, London, 1929) ; **The Letters of Dostoevsky to His Wife** (trans. by E. Hill and D. Mudie, London, 1930).

Quotations from the notebooks and drafts for Dostoevsky's novels are taken from W. Komarovitch : **Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente** (Munich, 1928), and from the translations into French as they have appeared in the Bibliothèque de la Pléiade :

Les Frères Karamazov, Les Carnets des Frères Karamazov, Niétochka Niezvanov (trans. by H. Mongault, L. Désormonts, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1952) ; **L'Idiot, Les Carnets de L'Idiot, Humiliés et offensés** (trans. by A. Mousset, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1953) ; **Crime et châtiment, Journal de Raskolnikov, Les Carnets de Crime et châtiment, Souvenirs de la maison des morts** (trans. by D. Ergaz, V. Pozner, B. de Schloezer, H. Mongault, and L. Désormonts, Paris, 1954) ; **Les Démones, Les Carnets des Démones, Les Pauvres Gens** (trans. by B. de Schloezer and S. Luneau, Paris, 1955) ; **L'Adolescent, Les Nuits blanches, Le Joueur, Le Sous-sol, L'Eternel Mari** (trans. by Pierre Pascal, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1956).

(The following list includes only works cited or used as direct sources. It does not include specific editions of classical or standard texts such as, for instance, the poems of Schiller or Matthew Arnold's Essays in Criticism).

Charles Andler : « **Nietzsche et Dostoïevsky** » (in **Mélanges Baldensperger**, Paris, 1930).

- Vladimir Astrov : « Dostoevsky on Edgar Allan Poe » (*American Literature*, XIV, 1942).
- N. A. Berdiaev : *Les Sources et le sens du communisme russe* (trans. by A. Nerville, Paris, 1951).
- : *L'Esprit de Dostoïevski* (trans. by A. Nerville, Paris, 1946).
- Isaiah Berlin : *The Hedgehog and the Fox* (London, 1953).
- : *Historical Inevitability* (Oxford, 1954).
- Rachel Bepaloff : *De Iliade* (New York, 1943).
- Marius Bewley : *The Complex Fate* (London, 1952).
- R. P. Blackmur : *The Double Agent* (New York, 1935).
- : *Language as Gesture* (London, 1954).
- : *The Lion and the Honeycomb* (London, 1956).
- : *Anni Mirabiles, 1921-1925* (Library of Congress, Washington, 1956).
- N. Von Bubnoff, ed. *Russische Religionsphilosophen : Dokumente* (Heidelberg, 1956).
- Jakob Burckhardt : *Weltgeschichtliche Betrachtungen (Gesammelte Werke, IV, Basel, 1956).*
- Kenneth Burke : *The Philosophy of Literary Form* (New York, 1957).
- E. H. Carr : *Dostoevsky (1821-1881)* (London 1931).
- C. G. Carus : *Psyche* (Jena, 1926).
- J. M. Chassignon : *Cataractes de l'imagination* (Paris, 1799).
- V. Chertkov : *The Last Days of Tolstoy* (trans. by N. A. Duddington, London, 1922).
- N. Cohn : *The Pursuit of the Millennium* (London, 1957). —
Stephen Crane's Tove Letters to Nellie Crouse (ed.) by H. Cady and L. G. Wells, Syracuse University Press, 1954).
- R. Curle : *Characters of Dostoevsky* (London, 1950).
- D. Cyzevskyj : « Schiller und Die Brüder Karamazov's » (*Zeitschrift für Slavische Philologie*, VI, 1929).
- Ilya Ehrenburg : *Out of Chaos* (trans. by A. Bakshy, New York, 1934).
- T. S. Eliot : *Selected Essays, 1917-1932* (London, 1932).
- Notes towards the Definition of Culture (London, 1948).

- Francis Fergusson : **The Idea of a Theatre** (Princeton University Press, 1949).
- : **The Human Image in Dramatic Literature** (New York, 1957).
- Gustave Flaubert : **Correspondance de** (Paris, 1926-33).
- E. M. Forster : **Aspects of the Novel** (London, 1927).
- Sigmund Freud : « Dostoevsky and Parricide » (in preface to the translation of **Stavrogin's Confession** by Virginia Woolf and S. S. Koteliensky, New York, 1947).
- D. Gerhardt : **Gogol und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis** (Leipzig, 1941). w
- Gabriel Germain : **Genèse de l'Odyssée** (Paris, 1954).
- André Gide : **Dostoïevsky** (Paris, 1923).
- Michael Ginsburg « Koni and His Contemporaries » (*Indiana Slavic Studies*, T, 1956).
- Joseph Goebbels : **Michael** (Munich, 1929).
- Lucien Goldmann : **Le Dieu caché** (Paris, 1955).
- Maxim Gorky : **Reminiscences of Tolstoy, Cechov and Andreev** (trans. by Katherine Mansfield, S. S. Koteliensky, and Leonard Woolf, London, 1934).
- Romano Guardini : **Religiöse Gestalten in Dostojewskis Werk** (Munich, 1947).
- J. E. Harrison : **Ancient Art and Ritual** (London, 1914).
- F. W. J. Hemmings : **The Russian Novel in France, 1884-1914** (Oxford, 1950).
- Alexander Herzen : **From the Other Shore and The Russian People and Socialism** (trans. by R. Wollheim, with an introduction by Isaiah Berlin, London, 1956).
- Humphry House : **Aristotle's Poetics** (London 1956).
- Irving Howe : **Politics and the Novel** (New York, 1957).
- V. Ivanov : **Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoevsky** (trans. by N. Cameron, London, 1952).
- Henry James : **Hawthorne** (London, 1879).
- : **Notes on Novelists, with Some Other Notes** (London, 1914).
- : **The Letters of Henry James** (ed. by P. Lubbock, London, 1920).

- : **The Art of the Novel** (ed. by R. P. Blackmur, London, 1935).
- : **The Notebooks of Henry James** (ed. by F. O. Matthiessen and K. B. Murdock, Oxford University Press, New York, 1947).
- : **The Art of Fiction and Other Essays** (ed. by M. Robert, Oxford University Press, New York, 1948).
- Georges Jarbinet : **Les Mystères de Paris d'Eugène Sue** (Paris, 1932)
- John Keats : **The Letters of** (ed. by M. B. Forman, Oxford, 1947).
- H. D. F. Kitto : **Form and Meaning in Drama** (London, 1956).
- G. Wilson Knight : **Shakespeare and Tolstoy** (Oxford, 1934).
- Hans Kohn : **Pan-Slavism : Its History and Ideology** (University of Notre Dame Press, 1953).
- Reinhard Lauth : **Die Philosophie Dostojewskis** (Munich, 1950).
- D. H. Lawrence : **Studies in Classic American Literature** (London, 1924).
- : Introduction to F. M. Dostoevsky : **The Grand Inquisitor** (trans. by S. S. Kotliansky, London, 1930).
- : **The Letters of D. H. Lawrence** (ed. with an introduction by Aldous Huxley, London, 1932).
- T. E. Lawrence : **The Letters of** (ed. by David Garnett, London, 1938).
- F. R. Leavis : **The Great Tradition** (London, 1948).
- : **D. H. Lawrence, Novelist** (London, 1955).
- T. S. Lindstrom : **Tolstoï en France (1886-1910)** (Paris, 1952).
- H. de Lubac : **Le Drame de l'humanisme athée** (Paris, 1954).
- Percy Lubbock : **The Craft of Fiction** (London, 1921).
- George Lukács : **Die Theorie des Romans** (Berlin, 1952).
(Berlin, 1920).
- : **Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts** (Berlin, 1952).
- : **Der russische Realismus in der Weltliteratur** (Berlin, 1952).
- : **Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts** (Berlin, 1952).
- : **Notes towards the Definition of Culture** (London, 1948).

- : **Probleme des Realismus** (Berlin, 1955).
- : **Goethe und seine Zeit** (Berlin, 1955).
- J. Madaule : **Le Christianisme de Dostoïevski** (Paris, 1939).
- Thomas Mann : **Adel des Geistes** (Stockholm, 1945).
- : **Neue Studien** (Stockholm, 1948).
- : **Nachlese** (Stockholm, 1956).
- Jacques Maritain : **Creative Intuition in Art and Poetry** (London, 1954).
- R. E. Matlaw : « Recurrent Images in Dostoevskij » (**Harvard Slavic Studies**, III, 1957)
- Aylmer Maude : **The Life of Tolstoy** (Oxford, 1930).
- D. S. Merezhkovsky : **Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevsky** (London, 1902).
- H. Muchnic : **Dostoevsky's English Reputation (1881-1936)** (Northampton, Mass., 1939) .
- J. Middleton Murry : **Dostoevsky : a Critical Study** (London, 1916).
- George Orwell : « Lear, Tolstoy, and the Fool » (**Polemic**, VII, London, 1947).
- Denys Page : **The Homeric Odyssey** (Oxford, 1955).
- C. E. Passage : **Dostoevski the Adapter : A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffman** (University of North Carolina Press, 1954).
- Gilbert Phelps : **The Russian Novel in English Fiction** (London, 1956).
- R. Poggioli : « Kafka and Dostoyevsky » (**The Kafka Problem**, New York, 1946).
- : **The Phoenix and the Spider** (Harvard, 1957).
- Tikhon Polner : **Tolstoy and his Wife** (trans. by N. Wreden, London, 1946).
- John Cowper Powys : **Dostoievsky** (London, 1946).
- Mario Praz : **The Romantic Agony** (Oxford, 1951).
- Marcel Proust : **Contre Sainte-Beuve and Journées de Lecture** (Paris, 1954).
- I. A. Richards : **Practical Criticism** (London, 1929).

- : *Coleridge on Imagination* (London, 1934).
- Jacques Rivière : *Nouvelles Études* (Paris, 1922).
- Romain Rolland : *Vie de Tolstoï* (Paris, 1921).
- : *Mémoires et fragments du journal* (Paris, 1956).
- Boris Sapir : *Dostoïewsky und Tolstoi über Probleme des Rechts* (Tübingen, 1932).
- Jean-Paul Sartre : « A Propos Le bruit et la fureur, La temporalité chez Faulkner » (*Situations*, I Paris, 1947).
- : « Qu'est-ce que la littérature ? » (*Situations*, II, Paris, 1948).
- George Bernard Shaw : *The Works of* (London 1839-8).
- Léon Shestov : *All Things Are Possible* (trans. by S. S. Kotliansky, London, 1920).
- : *Tolstoi und Nietzsche* (trans. by N. Strasser, Cologne, 1923).
- : *Les Révélationes de la mort, Dostoïevsky-Tolstoy* (trans. by Boris de Schloezer, Paris, 1923).
- : *Dostoïewski und Nietzsche* (trans. by R. von Walter, Cologne, 1924).
- : *Athènes et Jérusalem* (Paris, 1938).
- E. J. Simmons : *Dostoevski : The Making of a Novelist* (Oxford University Press, New York, 1940).
- E. A. Soloviev : *Dostoevsky : His Life and Literary Activity* (trans. by C. J. Hogarth, London, 1916).
- André Suarès : *Tolstoï* (Paris, 1899).
- Allen Tate : « The Hovering Fly » (*The Man of Letters in the Modern World*, London, 1955).
- The Tolstoy Home, Diaries of Tatiana Sukhotin-Tolstoy* (trans. by A. Brown, Columbia University Press, 1951).
- Alexandria Tolstoy : *Tolstoy : A Life of My Father* trans by E. R. Hapgood, New York, 1953).
- Ilya Tolstoy : « *Reminiscences of Tolstoy* » (trans. by G. Calderon, London, 1914).
- Leon L. Tolstoy : *The Truth about My Father* (London, 1924).
- Lionel Trilling : *The Liberal Imagination* (London, 1951).
- : *The Opposing Self* (London, 1955).

- Henri Troyat : **Dostoïevski : l'homme et son oeuvre** (Paris, 1940).
- L. B. Turkevich : **Cervantes in Russia** (Princeton University Press, 1950).
- J. Van Der Eng : **Dostoevskij romancier** (Gravenhage, 1957).
- E. M. M. de Vogüé : **Le Roman russe** (Paris, 1886).
- Simone Weil : « **L'Iliade ou le Poème de la force** » (under the pseudonym of Emile Novin, **Cahiers du sud**, Marseilles, 1940).
- Edmund Wilson : « **Dickens : The Two Scrooges** » (**Eight Essays**, New York, 1954).
- Virginia Woolf : « **Modern Fiction** » (**The Common Reader**, London, 1925).
- A. Yarmolinsky : **Dostoevsky. A. Life** (New York, 1934).
- L. A. Zander : **Dostoevsky** (trans. by N. Duddington, London, 1948).
- Emile Zola : **Les Romanciers naturalistes (Oeuvres complètes, XV)**, Paris, 1927-9).
- : **Le Roman expérimental (Oeuvres complètes, XLVI)**, Paris, 1927-9).

اقرأ فى هذه السلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رسل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ى ٠ رادونسكايا
نقطة مقابل نقطة	الدين هكسلى
الجغرافيا فى مائة عام	ت ٠ و ٠ فريمان
الثقافة والمجتمع	رايمونت وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)	ر ٠ ج ٠ فوردس
الأرض الغامضة	ليسترديل راى
الرواية الانجليزية	والتر الن
الرشيد الى فن المسرح	لويس فارجاس
آلهة مصر	فرانسوا دوماس
الانسان المصرى على الشاشة	د ٠ قدرى حفى وآخرون
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	اولج فولكف
الهوية القومية فى السينما العربية	هاشم النحاس
مجموعات النقود	ديفيد وليام ماكنوال
الموسيقى - تعبير نفسى - ومنطق	عزيز الشوان
عصر الرواية - مقال فى النوع الادبى	د ٠ محسن جاسم الموسوى
ديلان توماس	اشراف س ٠ بى ٠ كيركس
الانسان ذلك الكائن الفريد	جول ويست
الرواية الحديثة	بول لويس
المسرح المصرى المعاصر	د ٠ عبد المعطى شعراوى
على محمود طه	انور العداوى
القوة النفسية للأهرام	بيل شول وأدبنيث
فن الترجمة	د ٠ صفاء خلوصى
تولستوى	رالف ثى ماثلو
ستندال	فيكتور برومبير

رسائل واحاديث من المتقى	فيكتور موجو
الجزء والكل (محاورات في مضممار	
الفيزياء الذرية)	فيرنز هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سدنى هوك
فن الأدب الروائى عند تولستوى	ف ٠ ع ٠ ادنيكوف
ادب الاطفال	هادى نعمان الهيتى
احمد حسن الزيات	د ٠ نعمة رحيم العزاري
اعلام العرب فى الكيمياء	د ٠ فاضل احمد الطائي
فكرة المسرح	جلال العشرى
الجحيم	هنرى باربوس
صنع القرار السياسى	السيد عليـه
التطور الحضارى للانسان	جاكوب برونوفسكى
هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال	د ٠ روجر ستروجان
تربية الدواجن	كاتى ثير
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	ا ٠ سينسر
النحل والطب	د ٠ ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف دامموس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء	
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤	د ٠ لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د ٠ جون شندلر
الصحافة	بيير البير
اثر الكوميديا الالهية لداقلى فى الفن	
التشكيلى	الدكتور غبريال وهبه
الادب الروسى قبل الثورة البلشفية	
وبعدا	د ٠ رمسيس عوض
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	د ٠ محمد نعمان جلال
الفكر الأوروبى الحديث (٤ ج)	فرانكلين ل ٠ باومر
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى	
١٨٨٥ - ١٩٨٥	شوكت الربيعى
الثنشئة الأسرية والأبناء الصغار	د ٠ محبى الدين أحمد حسين

تأليف : ج . دادلى اندرو	نظريات الفيلم الكبرى
جوزيف كونراد	مختارات من الأدب القصصى
د . جوهان دورشنر	الحياة فى الكون كيف نشأت وأين توجد؟
مجموعة من العلماء الأمريكيين	حرب الفضاء
د . السيد عليوة	ادارة الصراعات الدولية
د . مصطفى عنانى	الميكروكمبيوتر
صبرى الفضل	مختارات من الادب اليابانى
د . احمد حمدى محمود	الفكر الاوى الحديث (٣ ج)
جابريل باير	تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة
انطونى دى كرسبى	اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة
وكينيث هينوج	
دوايت سوين	كتابة السيناريو للسينما
زافيلسكى ف . س	الزمن وقياسه
ابراهيم القرضاوى	أجهزة تكييف الهواء
بيتر رداى	الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى
جوزيف دامموس	سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى
س . م پورا	التجربة اليونانية
د . عاصم محمد رزق	مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية
رونالد د . سمبسون	العلم والطلاب والمدارس
ونورمان د . اندرسون	
د . أنور عبد الملك	الشارع المصرى والفكر
والث روستو	حوار حول التنمية الاقتصادية
فرد . س . هيس	تبسيط الكيمياء
جون يوركهارت	العادات والتقاليد المصرية
آلان كاسبيار	التذوق السينمائى
سامى عبد المعطى	التخطيط السياحى
فريد هويل	البذور الكويتية
شاندراميكرا ماسينج	
حسين حلمى المهندس	دراما الشاشة (٢ ج)
روى روبرتسون	الهيرويين والإيدز
دوركاس ماكلينتوك	صور أفريقية
هاشم النحاس	تجيب محفوظ على الشاشة

الكمبيوتر في مجالات الحياة
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء
الهندسة الوراثية
تربية اسماك الزينة
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)

الفكر التاريخي عند الاغريق
كتب غيرت الفكر الانساني (٣ ج)
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)
قضايا وملامح الفن التشكيلي
التغذية في البلدان النامية
بداية بلا نهاية
الحرف والصناعات في مصر الاسلامية
حوار حول النظامين الرئيسيين
للكنون

الارهاب
اختاتون

القبيلة الثالثة عشرة
الأساطير الاغريقية والرومانية
التوافق النفسي
تاريخ العلم والتكنولوجيا
الدليل الجغرافي
لغة الصورة

الثورة الاصلاحية في اليابان
العالم الثالث غدا
الانقراض الكبير
تاريخ النقود

دليل تنظيم المتاحف
التحليل والتوزيع الاوركسترا الى

الشاهنامه (٢ ج)

الحياة الكريمة (٢ ج)

كتابة التاريخ في مصر ق ١٩
قيام الدولة العثمانية

د ٠ محمود سرى طله
بيتر لورى

بوريس فيدروفيتش سيرجيف
ويليام بينز
ديفيد الدرتون

جمعها : جون ر ٠ بورر
وميلتون جولدنجر

ارنولد توينبي
احمد محمد الشنواني

د ٠ احمد حمدي محمود
د ٠ صالح رضا

م ٠ ه ٠ كتج وآخرون
جورج جاموف

د ٠ السيد طه أبو سديرة

جاليليو جاليليه

أريك موريس ، آلان هو
ستيريل الدريد

آرثر كيستلر

احمد رضا

توماس ٠ ١ هاريس

ر ٠ ح ٠ فوريس

مجموعة من الباحثين

روى أرمنز

ناجاي متشيو

بول هاريسون

ميخائيل البى ، جيمس لفلوك

فيكتور مورجان

آدمز فيليب

اعداد محمد كمال اسماعيل

الفردوسى الطوسى

بيرتون بورت

جاك كرابس جونبون

محمد فؤاد ، كوبريلى

بول كولنر	العثمانيون في أوروبا
الدوارد ميرى	عن النقد السينمائي الأمريكى
اختيار / د. فيليب عطية	تراثهم زرادشت
اعداد / موني براخ وآخرون،	السينما العربية
نادين جورديمر	سقوط المطر وقصص أخرى
زيجموند هبner	جماليات فن الاخراج
ستيفن أوزمنت ،	التاريخ من شتى جوانبه ٣ ج
جوناثان ريلى سميث	الحملة الصليبية الأولى
تأليف / تونى بار	التمثيل للسينما والتلفزيون
الفريد ج. بtلر	الكنائس القبطية القديمة في مصر ٢ ج
رودريجو فارتيجا	رحلات فارتيجا
فانس بكارد	انهم يصنعون البشر
اختيار / د. رفيق الصبان.	في النقد السينمائي الفرنسى
بيتر نيكوللز	السينما الخيالية
برتراند راصل	السلطة والفرد
بيارد دودج	الأزهر في ألف عام
ريتشارد شاخ	رواد الفلسفة الحديثة
ناصر خسرو علوى	سفر قامه
نفتالى لويس	مصر الرومانية
هربرت شيلر	الاتصال والهيمنة الثقافية
اختيار / صبرى الفضل	مختارات من الأداب الأسبوية
ج. س. فريزر	الكاتب الحديث
اسحق عظيموف	الشموس المتفجرة
لوريتو تود	مدخل الى علم اللغة
ترجمة / سوريال عبد الملك	حديث التهر
د. ابرار كريم الله	من هم التتار
اعداد / جابر محمد الجزار	ماستريخت
ه. ج. ولز	معالم تاريخ الانسانية ٤ ج
مارجريت روز	ما بعد الحداثة

جوستاف جرونيباویم	حضارة الاسلام
ستيفن رانسيماں	الحمالات الصليبية
ارنولد جزيل وآخرون	الطفل ٢ ج
جلال عبد الفتاح	الكون ذلك المجهول
بادى اونيمود	افريقيا الطريق الآخر
محمد زينهم	فن الزجاج
رتيشارد ف • بيرتون	رحلة بيرتون ٣ ج
د • فيليب عطية	السحر والعلم والدين
فاسكو داجاما	الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى ادمز مئز
ايقرى شاتزمان	رحلة فاسكو دا جاما
سوئدرای	كوننا المتمد
مارتن فان كريفلد	الفلسفة الجوهرية
فرانسييس ج • برجين	حرب المستقبل
	الاعلام التطبيقي

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٤٢٣ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4528 — 9

لا يقتصر هذا الكتاب على المقارنة النقدية بين
دوري تولستوى ودوستويفسكى فى عالم الرواية
الروسية، ولكنه يقدم أيضا تقريبا لمدى اختلافهما عن
قيم الرواية الأوروبية والأمريكية.

ويناسب هذا الكتاب من استوعب روائع أدبيهما،
ويحفظ من لم تتح له هذه الفرصة إلى الإسراع بذلك
حتى يكتمل تصويره للفن الروائى فى ذروته.

دوستويفسكى (فيودور ميخائيلوفيتش) ١٨٢١ - ١٨٨١
صورة الغلاف - من رسم جيوردون روسى

33

21

Bibliotheca Alexandrina

0491565



0491565

مطابع الهيئة المصرية العامة

٣٣٠ قرشاً